

БАТРАМ НАНАЗЯН

ПО ТЕАТРАМ МИРА



ИЗДАНИЕ

БАГРАМ ПАПАЗЯН
ПО ТЕАТРАМ МИРА

РЕДАКЦИЯ
И ПРЕДИСЛОВИЕ
ЕВГ. КУЗНЕЦОВА



1937

ЛЕНИНГРАД — ИСКУССТВО — МОСКВА

*Исключительное право перевода и
издания моей книги на иностранных
языках предоставлено мною
„Литературному агентству“
(Москва, Леонтьевский пер., 24).*

А в т о р

Переплет, ти-
тул и заставки
по рисункам
В. С. Кадыш.

Примечания
А. Г. Мовишенсона.



ПРЕДИСЛОВИЕ

I

Предлагаемая книга посвящена жизненной и творческой автобиографии народного артиста Республики Ваграма Папазяна, одного из наиболее крупных и своеобразных мастеров советского театра.

Биография этого артиста сложилась весьма примечательно и представляет интерес прежде всего в силу своей необычности, которая всецело обусловлена национальностью автора и особенностями внутриполитического режима султанской Турции.

Уроженец Константинополя, армянин по национальности, Ваграм Папазян с малолетства попал в ту обстановку национального гнета, которая была уготована армянскому юношеству „кровавым султаном“ Абдул-Гамидом. Вряд ли политика национальных преследований принимала когда-либо столь сложные и грандиозные формы, какие принял так называемый „армянский вопрос“ в последний период существования султаната и халифата, т. е. почти вплоть до провозглашения Турецкой республики (1922 г.). Положение особенно обострилось с тех пор, когда „армянский вопрос“ стал органической частью так называемых „ближневосточных проблем“ и сделался объектом политической игры международной дипломатии. Начиная с погрома в Сасуне (1894 г.), политика репрессирования армянского населения, проводившаяся султаном, непрерывно развивалась и достигла апогея в разгар мировой войны, когда в итоге сложного сплетения международных, внутренних и военных собы-

тий правительство Энвера, спровоцированное двурушнической политикой дашнаков, предприняло массовые репрессии против армян.*

Биография автора настоящей книги теснейшим образом связана с указанной эпохой.

Со школьной скамьи Ваграм Папазян попадает в несколько искусственное „экстерриториальное“ положение, которое должно хотя бы на время „охранить“ его от неизбежных национальных столкновений. Он посещает на берегах Босфора армянскую школу, над которой реет итальянский государственный флаг, и получает школьные награды из рук итальянского посла в Константинополе, так как сама школа подчиняется Венецианской конгрегации мхитаристов — ученому и учебному установлению, существующему на средства международной армянской буржуазии и носящему космополитический характер.

Армянин по национальности и подданный турецкого султана по паспорту, Папазян едет учиться в Италию и проходит здесь свое театральное образование под руководством Дузе, Новелли и Цаккони. Под псевдонимом Эрнесто Ваграм он дебютирует в Италии и гастролирует по Европе и Средиземноморскому побережью Африки, выступая на итальянском языке в труппах Дузе, Новелли, Цаккони, Густаво Сальвини и Джиованни Грассо — т. е. в крупнейших театральных антрепризах предвоенных лет.

Но лирическая тоска по родине притягивает его в Константинополь, где едва ли не на каждом шагу его подкарауливает острое сознание национальной отчужденности. Тогда он опять уезжает в Италию, чтобы

* Касааясь отдельных частных положений армян в султанской Турции, автор данной книги каждый раз дает исчерпывающую картину затрагиваемого явления, так что рассказ его, в сущности, не требует дополнительных комментариев. Читателя, который более глубоко заинтересуется затронутыми проблемами, отсылаем к статье „Армянский вопрос“ в Большой советской энциклопедии. Обильный материал дает работа Фритцфа Нансена „L'Arménie et le proche Orient“ (Paris, 1928), явившаяся результатом его деятельности как верховного комиссара Лиги наций по расселению армян-беженцев.

снова возвратиться в Константинополь и пройти здесь через глубокие конфликты, вызванные разницей культурного и профессионального уровня европейской сцены и зарождающегося полулюбительского армяно-турецкого театра в Константинополе. Тогда он избирает третий из возможных для него путей и отправляется в Закавказье, в так называемые „армянские районы“ царской России, где его снова ожидают идейные и творческие конфликты. Так он мечется по этим трем путям вплоть до той памятной для него ночи, когда он вынужден бежать из Константинополя, спасаясь от национальных репрессий. Папазян эмигрирует в „русские провинции Армении“ и после Великой пролетарской революции находит свою родину в СССР.

Такова сущность биографии автора предлагаемой книги — крупного художника сцены, выросшего в обстановке непрерывного ущемления своего национального самосознания и скитающегося в поисках „земли обетованной“. Все это расширяет рамки записок Ваграма Папазяна и, сохраняя за ними положение театрального документа, в то же время придает им значение более крупного общественно-политического памятника, в котором ярко представлена картина судьбы молодого человека-„инородца“ в условиях национальной политики империалистических государств.

II

Долгие скитания, сопровождавшиеся горьким чувством национального ущемления, определили отношение артиста к своему творчеству или, как он сам выражается, „к своей функции в человеческом обществе“.

Ваграм Папазян далеко не случайно обращает свои взоры на мировой классический репертуар и на классическую трагедию в первую очередь. Дело здесь не только в прямых влияниях его учителей Новелли и Цаккони (последний, кстати сказать, менее всего пропагандировал классическую трагедию), дело здесь и не в личном соответствии Папазяна тем требованиям, которые предъявляются к трагическому актеру. Ваграм Папазян — художник высокого интеллекта, и ему органически необходима собственная точка зрения на искусство, личная концепция задач актерского творчества. Эта концепция полностью вытекает из его национального самосознания.

В предлагаемых записках Папазян неоднократно касается этой концепции, формулируя ее как пропаганду классической национальной драматургии в качестве „средства взаимного познания, понимания, интеллектуальной взаимосвязи и дружбы между народами“. Он неоднократно подчеркивает, что актер представляется ему своего рода посредником в деле „интеллектуального сближения народов“, которое в свою очередь есть высшее благо и „венец мечтаний“.

В этих словах нет никакой аффектации или позы, и им безусловно можно верить: они выношены автором в его житейской борьбе. Понятно, почему Ваграм Папазян воспринял классическую драматургию как своеобразное средство преодоления национальной разобщенности или национального непонимания. И, постепенно отходя от того широкого и пестрого репертуара, через который он прошел в юности, Папазян ограничил свои интересы классической национальной драматургией вообще, и драматургией Шекспира в частности, причем Шекспир привлек его к себе именно богатством и разнообразием „национальной тематики“ („Гамлет“, „Отелло“, „Шейлок“, „Макбет“, „Кориолан“).

Иначе говоря, в сложной обстановке современной классовой борьбы Ваграм Папазян избрал для себя позиции гуманизма или, чтобы быть более точным, — позиции „общечеловеческого гуманизма“. Его прежде всего интересует „человек как таковой“ и „человеческая личность как таковая“, ибо, будучи воплощена и раскрыта художником сцены, она якобы способна служить ослаблению национального антагонизма. Такова идейная пружина творчества Папазяна, таков основной ключ его трактовки героев классической трагедии.

Если в подобной концепции совершенно очевидна известная доля идеализма, то тем не менее сами эти позиции все же гораздо ближе нам, нежели, скажем, формалистические концепции, все еще неизжитые до конца советским театром. Формализм всех оттенков представляется автору предлагаемой книги величайшим злом, насилием „над самой сущностью и ролью театра в человеческом обществе“, и Ваграм Папазян, — вообще говоря, более склонный к созерцательности, нежели к обличенью, — не устает делать полемические выпады против формалистов всех родов и оттенков.

На ряду с этим, творчество Папазяна содержит

в себе глубокие черты демократических влияний или, точнее сказать, демократической ориентации. Он с глубочайшей симпатией описывает свою учебу в труппе бродячих комедиантов Джироламо Годзи и на протяжении своих странствий проявляет неизменный интерес к разнообразным формам массового народного театра и народного творчества, в частности — к импровизационному комедиантскому театру, которым он не устает любоваться в Константинополе и Тегеране. Он с величайшим вниманием относится к вопросам массового народного театра и мечтает участвовать в масштабных героических постановках, подобных тем, которые осуществляются под открытым небом в Зеленом театре ЦПКиО в Москве или на Кировских островах в Ленинграде. Для него искусство — не хрупкий цветок, возвращенный в оранжерею для избранных, но элемент первой необходимости и массового потребления, способный подымать и увлекать сотни тысяч людей.

Мастерство Ваграма Папазяна в высоком смысле демократично. Будучи глубоко интеллектуальным, оно лишено дидактической сухости или рационалистичности. Этот актер владеет секретом того непосредственного сценического темперамента, который не так часто встречается в обиходе современного театра. Его искусство, опирающееся на лучшие традиции европейского сценического реализма и на громадную технику итальянской школы актерской игры, отмечено повышенным интересом к передаче характерных, национальных особенностей героев и насыщено мажорным и мужественным оптимизмом, что делает Ваграма Папазяна особенно ценным участником нашего театрального строительства.

III

Записки Ваграма Папазяна написаны в несколько непривычном интимном лирическом тоне. Это своего рода „семейная хроника“, своеобразный „роман домашнего гнезда“ (*roman domestique*, как сказали бы французы), в котором через раскрытие личного и семейного быта автор раскрывает среду и эпоху. Сказанное относится в особенности к первой части книги, в которой автор воссоздает очень детальную и конкретную, широко взятую картину жизни и быта Константинополя той

эпохи во всем сложном сплетении национальных и социальных предрассудков.

Описывая свою учебу и свои первые сценические шаги, автор дает обильный и почти неизвестный нашему читателю материал о западноевропейском театре предвоенного времени и о таких его корифеях, как Сара Бернар, Дузе, Новелли, Цаккони, Густаво Сальвини и Джованни Грассо, набрасывая очень меткие характеристики творчества этих мастеров европейской сцены. Не менее интересны и ценны страницы книги, посвященные театру стран Ближнего Востока, — в первую очередь Турции и Ирану, — о театральной культуре которых мы располагаем лишь очень ограниченными и устарелыми сведениями. С этой точки зрения предлагаемая книга имеет несомненное познавательное значение.

Когда автор переходит к советскому театру, характер его записок резко меняется. Чувствуя себя соучастником советского театрального строительства, Ваграм Папазян отходит от созерцательных описаний, столь для него характерных, и берет в руки перо театрального критика и публициста. Его критические наблюдения и замечания о работе национальных театров нашей страны или о ленинградских и московских театрах проникнуты высокой принципиальностью и заслуживают серьезного внимания как боевой публицистический документ.

Живо написанная, богатая по материалу, насыщенная меткими характеристиками и хорошо отображенными фактами, пронизанная неизменной борьбой за высокоидейное реалистическое искусство и приковывающая к себе внимание необычайной жизненной судьбой автора, чрезвычайно расширяющей рамки его повествования, — книга Ваграма Папазяна „По театрам мира“ имеет все данные стать в ряду наиболее значительных памятников актерского творчества и театрального быта.

Евг. Кузнецов

ПО ТЕАТРАМ МИРА

Повящая эту книгу
дочери моей Марию,
избравшей для себя путь актрисы.

Ваграм Папаян



ДЕТСТВО

*Под родительским
кровом в Константинополе • Шко-
ла братства мхи-
таристов • Отъ-
езд в Венецию*

— **Ч**его же ждать от тебя, Ваграм?.. Чего же ждать от тебя, — неоднократно говаривал отец в минуты недовольства мною, — когда и родился-то ты не так, как принято, а на каком-то пароходе, когда даже коза отказалась дать тебе свое молоко и выкормила-то тебя какая-то проезжая цыганка?..

И, облегчив свой гнев подобной тирадой, отец разводил руками в знак отчаяния...

Действительно, родился я в необыкновенной обстановке. Моя мать, ожидавшая моего появления на свет, спешила вернуться от своих родных из Каира домой к отцу в Константинополь. Она совершала это нелегкое путешествие из Египта в Турцию на пароходе „Ваграм“, принадлежавшем австрийскому Ллоиду „Триestino“. При приближении к Константинополю пароход, внезапно застигнутый сильной бурей, не смог войти в порт. На пароходе поднялась обычная в таких случаях суматоха, во время которой мать моя разрешилась от бремени. В такой обстановке я появился на свет в 1888 году.

Так как священника на борту парохода не оказалось, то капитан, действуя по морским законам, самолично „окрестил“ меня, взяв для этого воду из столового графина, и по имени парохода дал мне имя Ваграм.

Буря не прекращалась, пароход кидало в стороны, и я принялся кричать, требуя пищи. Между тем от испуга или от неожиданности родов у матери моей пропало молоко. Тогда послали подоить козу, одну из тех коз, которых всегда содержат на пароходе, чтобы обеспечить пассажирам молоко к утреннему кофе. Но эта коза, — вероятно, по причине сильной бури, — также не смогла дать молока. Тут капитан парохода вспомнил, что в третьем классе едет труппа странствующих акробатов, среди которых находится женщина неизвестной национальности, имеющая грудного ребенка. И вот в первый день моей жизни я был на-

кормлен человеческим молоком благодаря этой странствующей незнакомке.

Пароход наш не мог войти в порт в течение нескольких часов. Наконец буря улеглась, и моя мать благополучно спустилась со мной на землю, где ее нетерпеливо поджидал мой отец.

Первые годы детства я провел в Константинополе в несколько патриархальной родительской среде.

Мой дед, армянин по национальности, был известным константинопольским архитектором. В качестве архитектора он имел отношение к двору султана, выполняя функции консультанта по архитектурно-строительным вопросам. Помимо этого у него была довольно широкая частная практика. Несколько больших общественных зданий, караван-сараяв, мечетей и европейского характера вилл на берегу Босфора были воздвигнуты по его проектам.

Дед мой был человеком старого закала. Он одевался как турок, расхаживая в огромных широких синих шароварах, перехваченных у талии большим пестрым поясом, в кафтане с золотыми украшениями и с феской на голове. В „официальных случаях“ он одевал придворный мундир с золотым шитьем, несколько напоминавший русские царские придворные мундиры.

Отец мой помогал дедушке в его делах, в свободное время занимаясь различными посредническими операциями. Он был, если позволено так выразиться, гораздо более „модернизован“, т. е. гораздо более подвержен влияниям европейской цивилизации и культуры, все

настойчивее проникавшей в повседневную жизнь столицы Османской империи.

Моя мать, которой суждено было очень рано расстаться со мной и выпустить меня из-под повседневного материнского присмотра и попечения, как бы в предчувствии этой разлуки окружала меня громадной любовью, самая память о которой останется для меня священной на всю жизнь.

Наконец, у меня была тетушка, — полная, несколько неуклюжая армянка с огромным мясистым носом, очень редко показывавшаяся в нашем доме, и то исключительно в отсутствии отца и дедушки. Эту тетушку я полюбил с ранних лет и всегда хотел ее видеть, но, когда я спрашивал у матери, почему же тетушка так редко у нас бывает, мне неизменно отвечали, что это еще не моего ума дело и чтобы я никому не говорил о тетушкиных визитах, — в особенности же отцу и дедушке.

Дело же объяснялось тем, — как я узнал и понял впоследствии, — что тетушка моя была артисткой, а это занятие было совершенно предосудительным в условиях „старой Турции“.

Здесь необходимо несколько отвлечься в сторону и напомнить, что в Турции, согласно закону Ислама, магометанин — иначе говоря, турок — никоим образом не мог изображать кого-нибудь на сцене, никоим образом не мог лицедействовать. Вот почему вплоть до младотурецкого переворота 1908 года, по существу говоря, Турция не знала профессиональных турецких актеров. Но, тем не менее, турецкий театр (или, точнее, театр на турецком языке) все же существовал, причем актерами в этом

театре подвизались большею частью „ино-родцы“, т. е. представители национальных меньшинств, гонимых в условиях террористического режима султана Абдул-Гамида.

Основное ядро профессиональных актеров, игравших на турецком языке, складывалось из константинопольских турецких армян, греков, цыган и албанцев. Отмечу здесь же одного представителя турецкой нации, актера Фехим-Эффенди, которому, в нарушение мусульманских законов, позволили выступать на сцене только в связи с тем, что он был выходцем из Румелии, по существу принадлежал к албанской нации, родители же его сравнительно недавно приняли мусульманскую веру и, следовательно, не являлись коренными магометанами.

Несмотря на популярность, которой пользовались в Константинополе спектакли „ино-родцев“ на турецком языке, самая профессия актера в глазах правящего общества считалась если не одиозной, то во всяком случае предосудительной, в особенности же для женщины. Этим и объясняется, почему мой дедушка, человек старых воззрений, впитавший целый ряд местных предрассудков, считал неприличным посещение нашего дома моей тетушкой, как считал неприличной и самую ее профессию.

Я долгое время был до крайности заинтригован „тайной“ моей тетушки, пока, наконец, сама тетушка не объяснила мне, что она — драматическая артистка, играет на турецком языке в турецких театрах, а так как это считается не очень похвальным занятием, то поэтому ее и не впускают к нам в дом.

Артистка?! Мне, девятилетнему мальчугану, это было совершенно непонятно, и я стал приставать к тетушке, требуя дальнейших, более подробных и обстоятельных пояснений. Тетушка разъяснила мне, что играть в театре — это значит подражать людям, передразнивать их, как я это часто делаю, и при этом одеваться так же, как тот, кого ты изображаешь, т. е. клеить усы, бороду, одевать парик и т. д.

Я совершенно воспрянул духом от подобного объяснения, ибо оказывалось, что мои интересы как нельзя лучше совпадали с интересами моей бедной тетушки: ведь самым любимым занятием моим было изображать людей, которых я встречал, подражать им и передразнивать их!.. И вот, предварительно запасшись разрешением моей добросердечной матери, которая ни в чем не могла отказать мне, я уговорил мою тетушку взять меня с собой в театр.

Мое первое посещение театра состоялось на дневном спектакле, предназначенном исключительно для турецких женщин. Дело в том, что по закону Ислама общение между мужчинами и женщинами не могло иметь места, а потому в то время в Константинополе давались двоякого рода спектакли — вечерние только для мужчин и дневные только для женщин. Зрительницы присутствовали на этих спектаклях, будучи прикрыты густыми чадрами. Прислуживал исключительно женский персонал: все было предусмотрено для того, чтобы прекрасные турецкие дамы не были „осквернены“ мужским взглядом!.. О мужчинах-актерах на этих спектаклях не могло быть и речи:

в глазах верных мусульман актеры не были людьми!..

И вот я сижу среди зрительниц этого дневного „дамского спектакля“, сижу со всех точек зрения „контрабандно“, взирая, как моя милая толстая тетушка, особа уже немолодая, изображает юную девушку в коротком платьице, с разноцветными лентами...

Что именно играли?.. Я затрудняюсь сказать, но все виденное взволновало и увлекло меня до такой степени, что, вернувшись домой, я не сдержал данного матери обещания и принялся просить дедушку отпустить меня жить к тетушке, которая в моих глазах олицетворяла собою всех королей и волшебниц из прочитанных мною сказок...

Тут поднялась страшная суматоха... И несколько дней спустя, по решению большого семейного совета, я был переправлен в другой конец города к нашим родственникам, дабы я, таким образом, не имел никакой связи с моей тетушкой и был избавлен от ее „тлетворного“ воздействия.

Когда мне минуло двенадцать лет, родители решили, что пора прекратить домашнее обучение и отдать меня в школу. Выбор их пал на существовавшую в Константинополе армянскую школу, принадлежавшую Венецианской конгрегации мхитаристов, субсидировавшуюся этой конгрегацией и состоявшую под ее наблюдением.

Здесь я снова вынужден отклониться в сторону и напомнить некоторые детали, без которых дальнейшее повествование могло бы показаться недостаточно полным.

Как известно, армянский народ, исторические судьбы которого сложились очень своеобразно и, можно сказать, трагично, потеряв какие-либо признаки своей государственности и испытывая бесконечное и тягостное ущемление своего национального самосознания, делал настойчивые попытки бороться за свою культуру, за свою литературу, за свое искусство, за изучение и знание своей истории. На путях этого самопознавательного культурного процесса очень видная роль была сыграна конгрегацией мхитаристов, основанной в XVII веке в Венеции. Эта конгрегация, положившая прочное основание занятиям армянским языком, литературой и историей, помимо своей чисто научной работы вела также широкую педагогическо-воспитательную деятельность, имевшую целью дать образование армянскому юношеству, преимущественно — живущему в пределах Турции. В частности, до мировой войны 1914 года мхитаристы содержали свыше 30 школ для армянского юношества в различных местностях Турецкой империи. Как сама конгрегация мхитаристов, так и поддерживавшаяся ею сеть школ для детей и юношества существовали на проценты с капитала, завещанного очень богатыми армянами из Индии.

Вот в одну из таких школ я и попал двенадцатилетним мальчиком. Школа эта была расположена в азиатской части Константинополя, занимала прекрасное здание на самом берегу Мраморного моря и была окружена довольно большим и тенистым садом. Над зданием школы развевался итальянский государственный флаг, так как конгрегация мхита-

ристов, имевшая свое постоянное местопребывание в Венеции и санкционированная итальянским королевством, действовала на правах итальянского установления и пользовалась покровительством итальянской дипломатической миссии в Константинополе.

Я занимался регулярно и очень охотно. Я очень быстро выучился языкам, в частности итальянскому (поскольку мхитаристы считали своим центром Италию, постольку ведущим языком в школе был итальянский язык), и сособым увлечением занимался т. н. гуманитарными науками — литературой, историей, географией, в то же время недолюбливая науки математические.

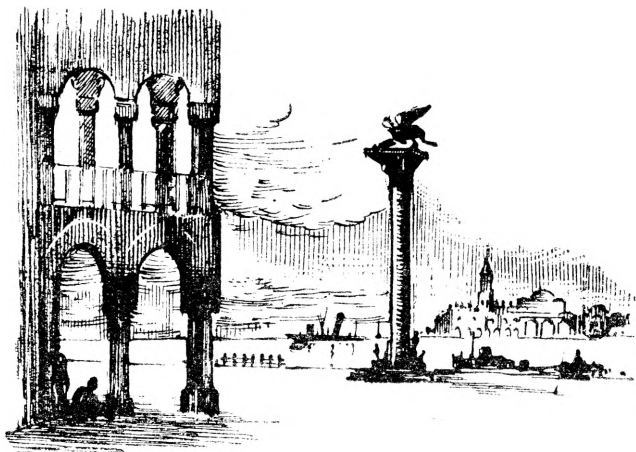
На второй год моего пребывания в школе я был выделен для участия в традиционном ежегодном весеннем празднике, на котором лучшие ученики выступали в качестве чтецов, декламаторов, рассказчиков, музыкантов и т. д., т. е., иначе говоря, выступали на вечере своего самодеятельного искусства. Мне пришлось прочесть какой-то стихотворный отрывок на итальянском языке, после чего я удостоился высшей школьной награды: присутствовавший на этом вечере итальянский посол прислал мне медаль, которой в итальянских школах поощряли учеников, оказавших успехи в той или иной области.

После двухлетнего пребывания в школе мои учителя и наставники решили, что меня необходимо перевести в Венецию, в т. н. колледжио Moorat-Raphaël, т. е. в центральную школу мхитаристов, в общежитии нередко именуемую Армянским лицеем.

Родители мои с радостью дали свое согласие, главным образом потому, что таким путем они рассчитывали удалить меня от моей ужасной тетушки, которая во все время моего пребывания в константинопольской школе весьма исправно посещала меня раз в неделю.

Итак, к великой моей радости, я был отправлен из Константинополя в Венецию, — отправлен на том же самом пароходе „Ваграм“, принадлежавшем австрийскому Ллоиду „Триestino“, на котором моя мать родила меня в бурную ночь в преддверии константинопольского порта...

• • •



ЮНОСТЬ

*Армянский лицей
в Венеции. • Вле-
чение к театру •
Оресто Калабре-
зи • Отъезд в
Милан*

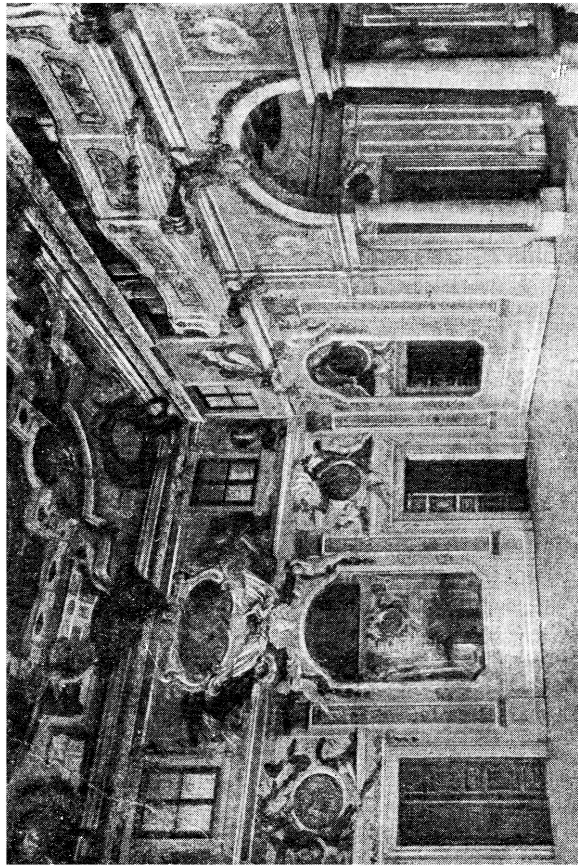
Атмосфера, царившая в колледжио Moorat Raphaël, как нельзя лучше соответствовала моим вкусам и наклонностям.

Армянский лицей помещался в одном из живописнейших кварталов Венеции — в квартале Carmini — и занимал чудесный дворец, так называемый Palazzo Zenobia, некогда

принадлежавший венецианскому дожу Moncenisio IV. В связи с падением Венецианской республики это здание постепенно пришло в упадок и после взятия Венеции Наполеоном Бонапартом было продано с аукциона, причем купили его мхитаристы, намеревавшиеся использовать самое здание под школу.

Здание Palazzo Zenobia представляло собой настоящий памятник искусства. Выдержанное в стиле позднего Ренессанса, с обычным для венецианской архитектуры изобилием декоративных лепных украшений, оно было украшено выдающимися скульптурами Кановы, прекрасными картинами работы Тинторетто и других крупнейших мастеров венецианской школы.

Колледжио Moorat-Raphaël представляло собой закрытое учебное заведение с несколько специфической учебной программой. Прежде всего в этой школе изучались языки, — как живые, так и „мертвые“. Мы изучали французский, немецкий, английский, итальянский и турецкий языки, современный армянский и древнеармянский, древнееврейский, латынь, греческий и санскрит. Технические дисциплины и математические науки также проходились в нашей школе, и притом довольно основательно, но преобладающее место занимали языки, литература, история и философия. Занимались также гимнастикой, так как мхитаристы особенно заботились о нашем физическом развитии. Диплом нашего лицея обеспечивал нам право приема без экзаменов в любые высшие учебные заведения Европы и Америки, где такой диплом расценивался очень высоко, и только в царской России диплом этот был



Актный зал Армянского лицея в Венеции.

непризнан, и его обладателю при поступлении в высшее учебное заведение приходилось сдавать добавочные государственные экзамены.

Подавляющее большинство учащихся состояло из армян. В моем классе были армянские юноши из Константинополя, Эрзерума, Трапезунда, Тегерана, Микен, Кипра, Салоник, Софии, Нью-Йорка — словом, из всех уголков мира, по которым разбросана армянская нация. Но было и некоторое количество итальянцев, постоянных жителей Венеции, стремившихся пройти курс наук в этой школе, пользовавшейся репутацией серьезного учебного заведения.

Повторяю, атмосфера этого лицея как нельзя лучше соответствовала моим наклонностям. Я с большой охотой занимался гимнастикой и спортом и со все возрастающим увлечением изучал языки и литературу различных стран и наций.

Но особенно по душе пришлось мне одно из школьных правил, согласно которому во время обеда в огромной столовой один из учеников должен был громким голосом читать вслух какие-либо литературные отрывки. В этой громадной столовой никогда не было особенно шумно, и вот, лишь только приступали к обеду, один из учеников должен был взойти на специально устроенное возвышение и начать чтение какого-либо наивного романа — например, отрывок из „Promessi“ Манцони, или что-нибудь из комедий Мольера, или даже отрывки из Тита Ливия.

Выступая в этой роли, я, пока мои сверстники с жадностью уплетали одно блюдо за

другим, целиком отдавался чтению. Жизнь моя была безоблачна, душа беззаботна, и я позволю себе сказать, что читал я необычайно искренно, со всей силой определяющегося юношеского сознания, со всем темпераментом юношеской фантазии. Даже теперь, когда я занимаюсь чтением у себя дома, я часто заставляю себя мысленно вернуться к этим давно прошедшим дням, дабы хоть несколько приблизиться к той душевной ясности и безмятежности, которая владела мною тогда. И, должен признаться, я часто бываю вынужден сделать над собой огромное усилие, чтобы суметь читать так, как я читал тогда, под сводами столовой в Венеции... Как я был увлечен и поглощен этим чтением! Я не раз подкупал моих товарищей, уступая им сладкие блюда, лишь бы они переступили мне свою очередь читать в столовой!..

Среди наших воспитателей был пожилой полуиспанский, полуитальянский гражданский аббат — *abbat civile*, как их называют — по имени Дон-Педро, который жил у нас в школе и преподавал нам литературу и философию. Этот Дон-Педро по внешности очень напоминал Дон-Бартоло из трилогии Бомарше. Когда он объяснял нам греческих мыслителей, я упоенно изучал движение его лица, выражение его глаз, мимику его губ, подчас упуская даже возможность разобраться в том существенном, что пытался растолковать нам Дон-Педро.

И вот, однажды, когда Дон-Педро опоздал на урок, а ученики спокойно сидели за партами в ожидании его прихода, я, не отдавая себе отчета в своем поступке, внезапно вскочил на кафедру, распахнул приготовленный для

Дон-Педро томик Плутарха и начал изображать, как читал бы Плутарха сам Дон-Педро. Неудержимый хохот моих товарищей поощрял меня, и я, все более входя в роль и все смелее и обильнее расставляя акценты, продолжал изображать Дон-Педро. Внезапно хохот смолк, я поднял глаза и... увидел Дон-Педро, стоявшего у входа в класс.

— Продолжай, продолжай, — недовольным тоном сказал Дон-Педро. — Это очень интересно...

И он присел на одну из парт к ученикам, заставив меня дочитать злополучную главу из Плутарха так, как если бы читал он сам.

— Да... Из тебя ничего путного не выйдет, кроме актера, — заявил мне Дон-Педро, вставая из-за парты и направляясь к кафедре, когда я наконец закончил соответствующую главу из Плутарха и, красный как рак от напряжения, смущения и усталости, не знал, как добраться до своего места.

Аттестация Дон-Педро меня несколько смутила (как-то неловко было перед товарищами, что меня пророчили на столь нестоящую в их глазах профессию), но в глубине души я был горд и счастлив, с этого дня считая себя будущим актером.

Тут произошло событие, еще более укрепившее меня в вопросе о выборе моей дальнейшей профессии.

Дело в том, что по школьному обычаю ученики старших классов ежегодно играли в школьном театре какую-либо пьесу. В тот год для этого школьного спектакля репетировали „Слугу двух господ“ Гольдони. Несмотря

на все мои попытки проникнуть на репетиции, мне так и не удалось преуспеть в этом деле, так как нас, „младших“, не пускали на подготовительные репетиции. И вдруг, за три дня до спектакля, я неожиданно узнаю, что исполнитель роли Труффальдино вывихнул себе ногу на уроке гимнастики и играть не сможет и что по предложению Дон-Педро, одобренному дирекцией лицея, эта роль передается мне.

Три дня я буквально не спал и не ел, изучая роль Труффальдино и репетируя ее с моими первыми партнерами по сцене. К моменту спектакля я дошел до крайней степени нервного возбуждения, и, вероятно, меня сразил бы какой-либо физический недуг, если бы спектакль отменили или перенесли на другое число и я не получил бы разрядки овладевшей мною экзальтации. Но спектакль состоялся в назначенный день и час, и я прошел через него как через некую огненную купель...

Успех я имел большой. Хохот в зале стоял неудержимый. Я на ходу, в течение роли, инстинктивно придумывал десятки деталей, совершенно неожиданно для себя самого, не готовясь к ним заранее. Я до сих пор помню целый ряд этих деталей и нюансов, до такой степени была напряжена и „взвинчена“ в этот вечер моя творческая фантазия... Словом, жизнь начинала бить во мне неудержимым ключом, и, вернувшись после спектакля, я провел четвертую бессонную ночь, в течение которой написал пространное письмо моей бедной тетушке в Константинополь, благословляя PROVIDENCE за то, что, создавая мир, оно позабо-

тилось также создать и профессию актера-лищедея.

Летом мы поехали на каникулы в Тревизо, и так как я был несносным шалуном, то мои наставники, дабы удержать меня в спокойном состоянии, заставляли меня в послеобеденные часы читать им громким голосом Эсхила, Эврипида, Софокла, Гомера и Данте. И я предавался этому занятию с упоенным увлечением, забывая о знойных летних часах, о шалостях и играх и даже не замечая, как какой-нибудь Дон-Джироламо, отмахиваясь веткой от назойливых мух, постепенно начинал дремать под мое пылкое, экспансивное чтение...

На второй год моего пребывания в школе Дон-Педро начал читать нам лекции о Шекспире, которого здесь изучали преимущественно с философской и этической стороны. Мы начали с „Гамлета“. Увлечение мое Шекспиром было громадное, и оно возрастало по мере того, как я переходил к его более поздним и зрелым произведениям. Я начал любить Шекспира безудержно, можно сказать, безумно, больше всего на свете.

Как раз в это время я вычитал в местной венецианской газете объявление о гастролях известного итальянского трагика Оресто Калабрезе, выступавшего в театре Fenice в шекспировском „Гамлете“. ¹

Но, как я ни умолял моих наставников пустить меня на этот спектакль, это ни к чему не привело. Тогда я решил любой ценой настоять на своем и добиться того, чтобы я смог присутствовать на спектакле Калабрезе.

Но как осуществить этот замысел?! В школе

мы ходили в специальных рабочих костюмах (темносерые брюки и рубашки, поверх которых надевались длинные фартуки из перкаля). Понятно, что в такой одежде нельзя было и думать показаться на улицу. А наши выходные костюмы хранились в специальной гардеробной, ключ от которой находился у нашей кастелянши Донны-Джиоконды, пожилой особы, питавшей особую страсть к пению, в котором ей никогда не было суждено преуспеть.

— Донна Джиоконда, — сказал я, подкравшись к ней как лисица к вороне, — Донна Джиоконда, скажите, почему вы добровольно зарываете в землю ваш талант?! Почему вы не поступаете в большой театр как настоящая певица?!

Мне удалось увлечь Донну Джиоконду подобными разговорами. Начало было положено, и в подходящий момент я попросил ее пропеть мне какую-либо арию. Старая Донна Джиоконда не заставила дважды просить себя: она охотно раскрыла свою огромную беззубую пасть и принялась напевать мне арию из „Лючии Ляммермур“ Беллини. Когда она приблизилась к знакомой мне высокой ноте с ферматой, я вытащил из бокового кармана ее фартука ключ от гардеробной и исчез.

В одно мгновение я очутился в гардеробной, схватил с вешалки свой выходной костюм и, скатавши его в клубок, бросился к воротам: надо было обойти еще одно препятствие и обмануть бдительность нашего сторожа синьора Джиованни. Это был старый гарибальдиец, потерявший ногу в каком-то сражении и живший воспоминаниями о Гарибальди и его эпохе.

— Мой дорогой Джиованни, — сказал я, приблизившись к сторожке, в которой старик, подрабатывавший сапожным промыслом, чинил какой-то старый рваный сапог, — мой дорогой Джиованни, — повторил я сладким голосом, — нам в классе задано сочинение на тему о пользе гимнастики, и я специально пришел к вам узнать, не помните ли вы, как относился великий Гарибальди к вопросу о преподавании гимнастики?..

Старый Джиованни отставил в сторону драный сапог, над которым он трудился, поднял очки на лоб и принялся в сотый раз рассказывать мне о Гарибальди. Я стоял, заложивши руки за спину и держа в них мой парадный костюм, скатанный в сверток. Лишь только я убедился, что Джиованни попался на удочку и пустился вспоминать великого полководца, я внезапно сильным ударом распахнул входную калитку и стремглав выбежал на улицу. Старик поднял шум, но, разумеется, не мог и думать догнать меня на своей деревянной ноге.

Я бежал, не переводя дыхания, до площади Сан-Марко, близ которой находился театр Fenice. Там на площади сидела старая торговка, продававшая школьникам сласти, хорошо знавшая нас и доверявшая нам конфеты и пряники в кредит. Я растолкал дремавшую старуху, мигом переоделся в ее будке, кинул под прилавок рабочую одежду, выпросил у старухи немного денег в долг и бросился к освещенному газом подъезду театра Fenice. Мне удалось купить себе билет на галерку, и, сбивая на пути элегантных женщин с трэнами и рос-

кошно одетых мужчин во фраках, я стремглав понесся по лестницам на последний ярус театра.

Говорить ли, с каким трепетом я ожидал поднятия занавеса?!. Я не берусь за подобную задачу, ибо не сумею выразить и десятой доли того нервного подъема, который все более и более овладевал мною.

Однако, к моему большому прискорбию, мне все же не удалось просмотреть спектакль, так как уже в конце первого акта обуревавшие меня чувства вылились в форме своеобразной нервной истерики: я начал плакать, стонать и кричать. Тогда ко мне подошли капельдинеры и без лишних слов вывели меня из зала, а когда я не унялся, — то и из самого театра.

Все это подействовало на меня столь отрезвляюще, что, очутившись на свежем воздухе, я очень быстро пришел в себя: недавней нервной лихорадки — как не бывало!..

Тут я стал размышлять о всем случившемся и решил во что бы то ни стало увидеть Калабрезу, виновника всех переживаний этого безумного дня. Я пробрался к черному ходу театра (точнее сказать, к артистическому подъезду) и стал молить восседавшего там сторожа пропустить меня к Калабрезе. Но мои мольбы оставались тщетными, и тогда, уловив момент когда сторож отвернулся от меня, я стремглав бросился бежать вверх по лестнице. На верхней площадке меня догнал сторож, грубо схвативший меня за шиворот. Я принялся кричать. Вокруг нас столпились актеры и освободили меня из рук злого цербера (как раз в это время начался антракт — как оказалось, антракт между вторым и третьим действием:

значит, я предварительно уговаривал сторожа в течение доброго акта шекспировской трагедии!).

На вопросы актеров, что именно мне нужно, я громким голосом стал кричать, что хочу видеть Оресто Калабрезе. В эту же минуту добродушный пожилой человек в костюме Гамлета подошел ко мне и, взяв меня под руку, повел к себе в уборную. Это была моя воплощенная мечта — это был Калабрезе!..

Я рассказал Калабрезе (как он был стар вблизи и каким молодым и красивым казался издали!), кто я такой, как очутился в театре и как был выведен с места, в доказательство вынул из-за обшлага скомканный билет на галерку и в заключение стал просить позволить мне остаться в театре. Калабрезе доверил меня дородной женщине, игравшей королеву Гертруду, и королева Гертруда усадила меня за кулисами, дабы я мог досмотреть спектакль до конца.

По окончании пьесы я снова отправился к Калабрезе и стал просить написать записку в школу, чтобы меня туда впустили, так как сильно опасался, что иначе мне двери не откроют. Калабрезе добродушно написал мне эту „индულгенцию“ и отправил меня в школу.

Возвращаясь в школу, я читал в пути основные монологи Гамлета. Душу мою наполняла огромная радость. Я не чувствовал ни усталости, ни холода, ни голода и никого и ничего не боялся. Но старый Джиованни, высунившийся в слуховое окошечко калитки, как настоящий дог облаял меня, сказав, что им получено распоряжение не пускать меня

в школу до утра. Эта строгая мера подействовала на меня ошеломляюще: я впал в отчаяние...

Что было делать?! Я принялся бродить вдоль канала Гранде, сворачивая по каким-то незнакомым улицам и переулкам, в десятый раз повторяя диалоги Гамлета с тенью отца, когда вдруг, совершенно неожиданно для себя, вновь очутился перед зданием театра Fenice. Тогда я позвонил в театр с артистического подъезда, с громадным трудом узнал от сторожа домашний адрес Калабрезе и, не задумываясь, отправился по этому адресу, хотя еще только начинало рассветать.

Наконец я нашел квартиру, где жил Калабрезе, и очутился в жалкой комнатухе, никак не соответствовавшей ни Гамлету, ни взволнованным, проникновенным словам его певучих монологов, ни даже тому облику Калабрезе, который мне удалось увидеть за кулисами театра.

Я объяснил Калабрезе, — который принял меня лежа в постели, — что, несмотря на его записку, меня все же не пустили в школу, что я проголодался и очень хочу есть, а после всего этого начал объясняться ему в моей страстной любви к театру и к Шекспиру как одному из самых сильных его волшебников.

Пока Калабрезе совершал свой туалет, я прочел ему наизусть первую главу из „Ада“ Данте, а затем, по его просьбе, прочел несколько монологов из „Гамлета“. Разговор снова завязался вокруг Шекспира, и я пытался объяснить моему собеседнику, до какой степени я люблю Шекспира, который становился для меня чем-то родным и близким, — более

родным и близким, нежели мои собственные родители.

Калабрезе слушал меня внимательно, не перебивая. Я сразу почувствовал, что между мною и этим стариком устанавливается близкая, неразрывная связь, такая связь, которой я не чувствовал даже по отношению к моему отцу.

Наконец Калабрезе был готов, мы позавтракали и вместе отправились в школу. Однако его впустили, а меня все же оставили на улице... И лишь некоторое время спустя за мною прислали и повели прямо к директору школы.

Я застал Калабрезе в кабинете директора, которому мой чудесный заступник объяснял, что во всем случившемся виноват не столько я или мой пылкий темперамент, сколько мое органическое стремление к искусству, что, по его глубокому убеждению, прямым делом моей жизни является драматическое искусство и что если мои наставники и педагоги заинтересованы в том, чтобы сделать из меня человека, то они не только не должны препятствовать мне в моих увлечениях, но, напротив, должны помочь мне и направить меня по избранному мною пути.

Весь этот эпизод имел для меня очень существенное значение: вскоре после описанных событий я был подвергнут индивидуальному учебному режиму.

Дело в том, что если прохождение полного курса было обязательным для каждого ученика нашей школы, то для юношей, рано выказавших тяготение к той или иной профессии, наши педагоги делали исключение

и, так сказать, перестраивали курс наук соответственно тем или иным интересам ученика, освобождая его от какой-либо части менее интересовавших его занятий и вместо этого давая ему добавочные частные уроки по тем отраслям знаний, которые особо привлекали его любознательность. И вот, в отношении меня мои наставники применили измененный учебный режим: меня освободили от занятий по математике, физике и химии, к которым я не чувствовал никакого влечения, и вместо этого перевели меня на добавочные частные уроки — *leçons particulières*, как их у нас называли — по литературе, философии и эстетике. Я изучал древнеарабский язык, греческую и римскую литературу в подлинниках, штудировал персидских лириков, жадно глотал величайшие произведения народного эпоса и бесконечно читал и перечитывал Шекспира.

Моими наставниками было решено, что я не буду оканчивать полного курса в колледжio Moorat-Raphaël, а буду постепенно подготавливаться к сдаче экзаменов в миланскую Академию искусств, куда должен буду перейти, лишь только окажусь в состоянии сдать надлежащие экзамены. Таким образом путь драматического актера мне был обеспечен.

Здесь следует заметить, что, взяв на себя обязательство обучить и, так сказать, выдвинуть в люди принятого в школу юношу, руководители колледжio Moorat-Raphaël отстраняли от воспитания родителей, от которых, в частности, брали подписку в том, что они не будут вмешиваться в вопросы определения и выбора будущей профессии воспитанника, что всецело

доверялось педагогическому глазу руководства школой. Подобное положение, в частности, базировалось на том обстоятельстве, что содержали нас совершенно бесплатно, а в дальнейшем на тех же основаниях заботились о воспитаннике-выпускнике вплоть до окончания последним высшего учебного заведения. Таким образом мои наставники предуготовили мне путь на драматическую сцену, не испрашивая санкции моих родителей, которые никогда не согласились бы на подобное заклание меня в жертву Дионису...

К этому времени я стал привилегированным учеником еще и в том отношении, что мне не только не препятствовали ходить в театр и смотреть выдающихся мастеров сцены, но, напротив, посылали меня на лучшие спектакли и концерты сезона, предварительно давая мне прочесть ту пьесу, которую я отправлялся смотреть. И даже наша старая кастелянша Донна Жиоконда получила приказание снабжать меня чистыми перчатками, пришивать пуговицы на моей курточке и вообще проверять мой туалет перед отправлением моим на спектакль. Во всех школьных спектаклях я стал играть ведущие роли, и товарищи мои уже окрестили меня кличкой актера, но в моих глазах это был лучший титул, на который я только мог претендовать...

Готовясь к экзамену в миланскую Академию, я в то же время оставался несносным, нестерпимым шалуном, хотя уже и выходил из того возраста, в котором можно было предаваться подобным легкомысленным поступкам.

Помню, как буквально накануне выхода из школы и переезда в Милан, т. е. в преддверии перехода на самостоятельную жизнь, когда я должен был показать себя вполне взрослым человеком, — я „выкинул“ одну из моих наиболее шумных школьных шалостей.

Дело шло к весне, и в страстную пятницу нас повели на ночную службу в главный собор Венеции — собор Сан-Марко. У входа в храм, согласно католическому обряду, находился маленький мраморный бассейн, наполненный священной водой, куда верующие перед входом в храм, или после его посещения, должны были погрузить руки, дабы окропить себе лицо и грудь святой водой. И вот, отправляясь из школы на богослужение, я захватил с собой флакон густых чернил и, выйдя из храма, погрузив свои руки в воду, незаметно вылил чернила в бассейн. Как раз в это время начинали расходиться из храма — и вдруг на площади поднялся настоящий переполох: все, погружавшие руки в воду, оказывались перепачканными чернилами... Я взирал на это зрелище и, к великому моему стыду, должен сознаться, что был обрадован ошеломляющими результатами моего труда...

Однако время шло, и приближалась пора моего ухода из школы: я был подготовлен к предстоящим мне вступительным экзаменам в Академию искусств. Ранним осенним утром школьная дверь захлопнулась за мной — и поезд увез меня в Милан.



АТТЕСТАТ ЗРЕЛОСТИ

*Эрмете Новел-
ли • Джироламо
Годзи и его коме-
дианты • Элео-
нора Дузе • Па-
риж • Комеди
Франсэз • Сара
Бернар • Саль-
вини*

Миланская Академия искусств представляла собой своеобразное учебное заведение, несколько отличавшееся от обычных театральных школ, институтов и студий.

В течение всей зимы — приблизительно с октября по апрель — мы проходили исключительно предметы теоретического характера.

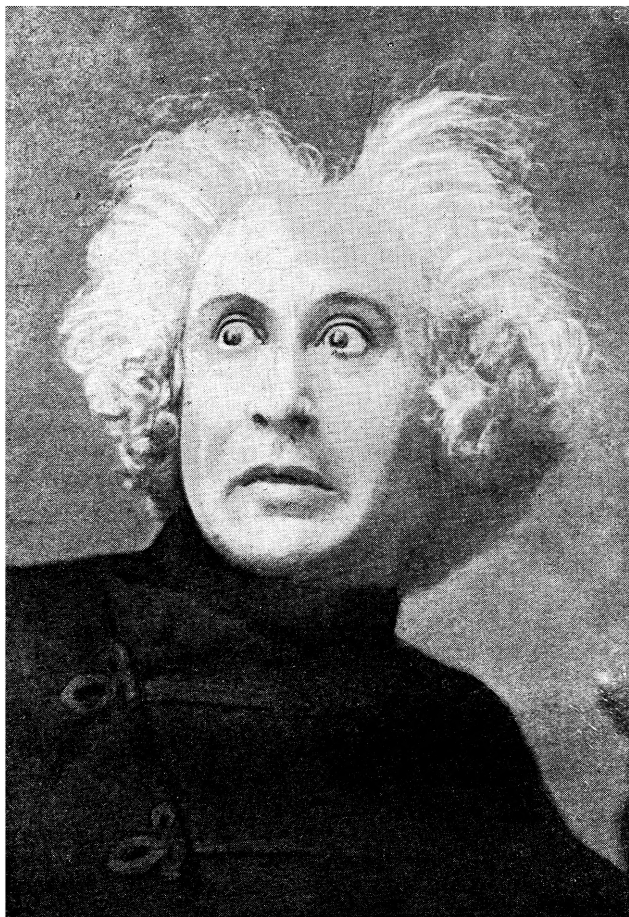
Нас знакомили с историей и теорией литературы, театра, музыки, танца, живописи и архитектуры, давая нам весьма основательные знания в каждой отрасли искусства. Нас водили по музеям и выставкам, по библиотекам и архивам. Из практических дисциплин в это время мы проходили только постановку голоса, артикуляцию речи и сценическую пластику.

С наступлением весенних дней студенты (начиная с первого курса) откомандировывались на практику: всех студентов пристраивали в труппу того или иного выдающегося мастера театрального искусства. Студенты прерывали свои теоретические занятия до следующей осени и с головой окунались в напряженную атмосферу гастрольной поездки под руководством того или иного крупного мастера, возглавлявшего данную гастрольную поездку. Поездки продолжались от четырех до пяти месяцев — приблизительно с мая по сентябрь, — и в течение этого времени каждый ученик, прикомандированный к труппе, должен был ежедневно присутствовать на репетициях, а по вечерам выполнять по ходу спектакля те или иные обязанности: помогать актерам одеваться и гримироваться, участвовать совместно с рабочими сцены в перестановке декораций, выходить на сцену в качестве статиста или исполнителя небольшой эпизодической роли и т. д. Так начинающий актер на практике знакомился со всеми деталями театрального производства, втягивался в обстановку и условия сценической работы и непосредственно проходил через все стадии многообразного и многосложного процесса, именуемого театральным спектаклем.

Разумеется, глава труппы занимался с находившимися у него молодыми практикантами, давал им свои указания и советы по тем или иным вопросам, держал их под своим присмотром и руководством, но все это учение происходило в своеобразных условиях, не как какая-либо лекция, но как подсказка, сделанная в условиях непосредственной практики и на фоне живой и трепещущей повседневной театральной жизни. Затем, к осени студенты съезжались в Милан и засаживались за изучение теоретических дисциплин до тех пор, пока не наступала весна, когда руководство Академии снова направляло своих питомцев на практику, стараясь при этом пристроить ученика к мастеру другого направления, нежели тот, под руководством которого было проведено предыдущее лето.

Здесь, для полноты рассказа, я вынужден несколько отклониться в сторону и напомнить читателю об особенностях структуры драматического театра в Италии в годы, предшествовавшие мировой войне (впрочем, структура эта в большой степени сохранилась и в послевоенную эпоху).

В то время в Италии не было государственных драматических театров, т. е. театров, руководимых и, в случае необходимости, субсидируемых государством. И более того, в Италии вообще почти не было стационарных театров. То есть театры как здания имелись, и при том в весьма обильном количестве, но в них не было постоянных, стабильных трупп: театры эти сдавались в аренду на более или менее короткий срок передвижным труппам, пере-



Эрмете Новелли — Кузовкин
(„Нахлебник“ — Тургенеза)

движным ансамблям, возглавлявшимся выдающимися мастерами драматического искусства. Именно передвижные труппы (или, если угодно, передвижные театры), выступавшие по различным городам в порядке гастрольного турне, составляли в предвоенные годы доминирующий тип театрального организма в Италии.

Театры в Италии вырастают и формируются вокруг того или иного крупного актера, артистическая индивидуальность и сценическое мастерство которого достаточно сильны, чтобы обеспечить внимание зрителя и, таким образом, „держать афишу“. Такой актер, такой в подлинном смысле слова премьер, входит в контакт с тем или иным антрепренером (импрессарио, как их именуют в Италии) и набирает труппу, по своей численности обыкновенно не слишком большую. Глава труппы, глава артистического персонала, именуемый в повседневном обиходе саросотисо, — что значит глава комедиантов, — устанавливает репертуар, распределяет роли и т. д., т. е. фактически выполняет обязанности художественного руководителя предстоящей гастрольной поездки. При труппе имеются декоратор, несколько рабочих сцены, свои билетеры, контролеры и кассиры. Декорации берут с собой самые скромные и в очень ограниченном количестве, тогда как костюмы принадлежат самим артистам, которым надлежит иметь достаточно разнообразный собственный гардероб.

Импрессарио совместно с саросотисо разрабатывает маршрут гастрольной поездки. Затем арендуются театры в различных городах на различное время, и таким образом складывается

довольно сложный график гастрольного турне, которое обычно охватывает не только Италию, но также Францию, Испанию, Турцию, балканские страны, Австрию, а иногда переносится и в Египет.

При подобной организации театрального производства дирекции миланской Академии искусств не представляло особого труда размещать своих питомцев на практическую работу, поскольку каждой весной формировались все новые и новые труппы и все новые и новые артистические объединения. С другой стороны, при подобном положении вещей студенты, проходившие практику, с первого же года попадали в настоящий водоворот профессиональной театральной действительности, что, несомненно, чрезвычайно обогащало их и содействовало быстрейшему выдвижению наиболее способных и одаренных из числа этой вновь пришедшей артистической молодежи.

Скажу про себя, что мне как нельзя больше улыбалась перспектива столь быстро очутиться на театральных подмостках, и я, с увлечением отдавшись теоретическим занятиям, уже видел во сне священные огни театральной рампы...

И, действительно, мне посчастливилось: в первую же весну я попал на практику в труппу, во главе которой стоял один из самых значительных мастеров европейского театра этого времени — Эрмете Новелли.²

Хотя я рос и формировался под воздействием различных и подчас противоречивых влияний европейского драматического театра предвоенных лет, тем не менее я считаю себя прямым учеником Новелли, и не только потому,

что это был первый мой учитель, но и потому еще, что он очень импонировал мне всей своей исполнительской манерой, всей своей громадной сценической техникой, — короче говоря, самым стилем игры, который он утверждал на театральных подмостках. Как артист я всецело обязан Новелли всем своим мастерством и я был бы по-настоящему счастлив, если бы, применяя русскую пословицу, мог бы сказать про себя и про свою творческую связь с Новелли, что „яблоко от яблони не далеко падает“...

Эрмете Новелли воплощал в себе яркое, эмоционально сильное, весьма живописное по внешним средствам выражения и притом крайне индивидуальное мастерство драматического актера-лицедея.

В годы своей юности Новелли некоторое время служил в театре суфлером, что, по его словам, дало ему отличную школу и научило его практически видеть и понимать технику актерского мастерства. Проявив повышенный интерес к вопросам мимики и сценической пластики, Новелли постепенно специализировался в этой области и, расставшись с суфлерской будкой, стал выступать в различных маленьких сценок без слов, которые он воспроизводил исключительно мимическими средствами.

Мне удалось неоднократно видеть одну из таких мимических сценок, носившую название „Буря“, и должен сказать, что Новелли достигал поразительного эффекта в этом маленьком, но совершенно виртуозно исполнявшемся мимическом этюде. Новелли одевал



Эрмете Новелли — Отелло
(„Отелло“ — Шекспира)

черный костюм строгого и нейтрального характера, с широким вырезом у шеи, позволявшим видеть движение и игру шейных мускулов, обвязывал голову простой белой перевязью, кончавшейся над линией лба, и без всякого грима — исключительно средствами виртуозно разработанной мимики — изображал (да, именно изображал!) на своем лице наступление бури и последующее прояснение: сперва лицо его выражало величайшее по своей безмятежности спокойствие — оно улыбалось, оно растекалось в широкой благодушной улыбке, которую, казалось, ничто не было в состоянии омрачить; затем внезапно „налетал шквал“: сперва по лбу, затем близ глаз, наконец по всему лицу пробегали зловещие признаки смятения; все лицо — от верхней линии лба до шейных мускулов — покрывалось резкими, отчетливыми, молниеносно меняющимися конвульсивными линиями; глаза смыкались; совершенно недвижимое лицо переживало величайшее физическое смятение, которое, достигнув кульминации, постепенно замирало; тогда наступало „прояснение“: лицо действительно прояснялось — его еще время от времени передергивали какие-то слабые, едва заметные судороги, но тень сходила с его чела и освобождала просветленное лицо актера, как будто озаренное ярким лучом солнца, внезапно выглянувшего из разошедшихся грозowych туч. Подобная мимическая сцена могла бы „прозвучать“ экстравагантно, вероятно, даже надуманно и вульгарно, если бы она не была проведена с тем артистическим тактом и блеском, с той эмоциональной осмысленностью и силой, которые были так

характерны для дарования и мастерства Эрмете Новелли.

Разрабатывая технику своего актерского мастерства, Новелли между прочим прошел через стадию увлечения... техникой чревовещания. Он настолько овладел внутренними, незаметными для глаза зрителя, движениями диафрагмы, что мог совершенно свободно — и притом с громадным по диапазону интонационным разнообразием — говорить, пользуясь техникой чревовещания. Новелли иногда любил показывать нам, ученикам труппы, небольшую сценку без слов, действие которой происходило в трамвае в жаркий летний день: в этой сценке „участвовали“ кондукторша и два пассажира — аббат с молитвенником в руках и нянька с грудным ребенком, — но Новелли, если он был в хорошем настроении, мог занять и продержать внимание зрителя этой сценкой в течение едва ли не получаса. Сперва он вводил зрителя в курс дела, знакомил его с расстановкой действующих лиц: кондукторша подсчитывала выручку, давая сигналы к отправлению и покачиваясь из стороны в сторону на неудобных поворотах пути, тогда как аббат, уткнувшись в молитвенник, бормотал про себя слова священного писания, а нянька укачивала плачущего грудного младенца и напевала ему детскую песенку. Затем в окно влетала муха; вы слышали ее назойливое жужжание, то приближающееся, то отдаляющееся; вы видели, как она настойчиво кружит вокруг аббата, как она мешает ему читать молитвослов, как он неловко отмахивается от нее, бормоча молитву, как муха перелетает к младенцу, как

младенец принимается орать во все горло (хотя при этом Новелли даже не раскрывает рта), как нянька отгоняет муху и т. п. Это была целая сюжетно осмысленная жанровая сценка, воплощенная средствами мимики, пластики и чревовещания и передававшая самые разнообразные детали психологического и бытового характера.

Безусловно, во всех этих увлечениях сказывалось влияние Италии и итальянской нации с ее повышенным вкусом к жесту и особенно к мимике, но несомненно и то, что подобная необычайная тренировка, доведенная до степени виртуозности, чрезвычайно обогатила и углубила сценическое мастерство Новелли и в дальнейшем, когда он стал уже драматическим актером, наложила весьма индивидуальный отпечаток на весь стиль его игры.

Я поступил в труппу Новелли, когда он находился в полном расцвете своих творческих сил. Он был в полном смысле слова хозяином своего физического и интеллектуального „я“ — он владел своим внутренним и внешним миром так, как хороший рабочий владеет своим орудием производства или скрипач-виртуоз своим музыкальным инструментом.

Диапазон его голоса, казалось, не имел пределов. Не было такого звука человеческого голоса или такой интонации человеческой речи, которых он не мог бы воспроизвести, — и он широко пользовался этой особенностью своего мастерства, ведя свои роли в поразительной по богатству и разнообразию оттенков интонационной гамме.

Он был широкоплеч, коренаст, мускулист и силен. И в то же время, когда он играл Гамлета, вы видели перед собой не человека, а какую-то бледную тень, какое-то бесплотное создание, какой-то призрак. Он был некрасив — в жизни особенно бросался в глаза его огромный массивный нос — и в то же время в „Гамлете“ вы видели перед собой прекрасного, с тонкими чертами лица, молодого человека. Техника его перевоплощения, стоявшая где-то на грани искусства трансформации и имитации, казалась неисчерпаемой, и Новелли несколько подчеркивал эту сторону своего мастерства и самый вкус свой к этой области актерского творчества.

Но главной силой, которой он действовал и завоевывал зрителя, являлась его мимика.

Выступления с немymi сценками представляли собой уже давно пройденный и позабытый этап его артистической деятельности, но влияние их сохранилось в виде тех „немых сцен“ — *szena muta*, как именуют их в итальянском театре, — которыми он любил пользоваться по ходу развития роли.

Эти „немые сцены“ (или, точнее сказать, эти мимические сцены) первоначально вводились им в тех местах шекспировской драматургии, где имеются неначатые или незаконченные фразы, затемняющие смысл происходящего, не дающие ему исчерпывающего словесного раскрытия. Как известно, в шекспировской драматургии немало таких мест.

В подобных случаях незаконченности, незавершенности или отрывочности шекспировского текста Новелли вводил свои *szena muta*, т. е.,

купюруя текст, разыгрывал мимическую сцену, передававшую действие данного эпизода. В дальнейшем Новелли стал широко пользоваться своими *szena muta*, вводя их в самых разнообразных положениях и ситуациях: он делал купюру текста в том или ином месте роли и передавал купюрованные строчки текста немой мимической сценой, насыщенной острой выразительностью и дававшей зрителю ощущение данной драматической ситуации более полно, гибко и богато, чем это способно сделать литературное слово. Эти *szena muta* специально анонсировались в печатных программах — указывалось, что после такой-то реплики Новелли проводит *szena muta*, причем здесь же печатался полный шекспировский текст того эпизода, который Новелли должен был воспроизвести мимико-пластическими средствами. К числу наиболее удачных и наиболее известных *szena muta*, исполнявшихся Новелли, следует отнести его немую сцену с флейтой в „Гамлете“, где он не произносил диалога с придворным („Попробуйте, сыграйте что-нибудь на этой флейте“ и т. д.), но мастерски проводил и раскрывал всю эту сцену исключительно средствами мимики.

К драматургу Новелли подходил как к отправному материалу и, исходя из общей концепции и определяющего стиля этого материала, создавал свой собственный, глубоко индивидуальный театральный образ, — живой, глубокий, незабываемый, внутренне согретый большим эмоциональным напряжением. Это был актер напряженной эмоциональной выразительности, но эта эмоциональная выразительность контро-

лировалась рассудком и находила свое внешнее выражение через посредство всесторонней, изощренной и виртуозной техники. При всем этом Новелли был мастером реалистического направления, хотя самый реализм его творчества подчас принимал легкий, едва заметный привкус „веризма“.

В год моего поступления практикантом в труппу Новелли репертуар состоял главным образом из пьес Шекспира, Мольера, Корнеля, Расина и Виктора Гюго. Исполнялось и несколько пьес европейских драматургов, а также пьеса Тургенева „Нахлебник“ (по-итальянски „Pane altrui“), в которой Новелли играл центральную роль Кузовкина.

Я прислуживал на сцене и постепенно, под присмотром и руководством Новелли, стал появляться в эпизодических ролях — играл я и молодых людей, и старушек, а первое время даже... по-собачьи лаял за кулисами с разными нюансами, как это было нужно по ходу пьесы и... по ходу обучения у такого специфического мастера, как Эрмете Новелли.

Труппа Новелли первоначально гастролировала по Испании, — мы играли в Сарагоссе, Севилье, Эль-Кантари и Мадриде, — а затем переехали на африканский континент, где мы выступали в Египте, Алжире, Триполи и Марокко. Спектакли давались на итальянском языке, на котором я и проходил мои первые роли.

Новелли учил меня быть полным хозяином моих движений, — рук, ног, глаз, лица, горла и дыхания, — он учил меня тренировать мою фантазию и давать ей на сцене необходимый

простор, в то же время требуя от меня, чтобы в течение действия я смотрел на зрителей и контролировал ход моей игры через выражение лица зрителей. Новелли требовал от своих учеников, чтобы во время игры на сцене они никогда не подпадали под безотчетное влияние своей роли и в то же время никогда не освобождались вполне от воздействия своей роли.

Я был настолько поглощен театром и, в частности, уроками Новелли, что, по существу, прошел как-то мимо тех стран, в которые закинула меня судьба. А в тех случаях, когда я сознательно и намеренно знакомился с какой-либо деталью жизни и быта, — это обычно происходило по прямому настоянию моего учителя. Новелли учил меня присматриваться к народу, среди которого мы находимся, изучать его обычаи и нравы. Он водил нас по большим улицам, где было особеннолюдно, ходил с нами на судебные заседания и процессы, а однажды повел нас даже в дом умалишенных.

— Лучшим учебником для актера, — любил говорить Новелли, — является окружающая его жизнь... Только, разумеется, нужно уметь видеть!..

К концу моего пребывания в труппе Новелли, затянувшегося значительно дольше намеченного срока и продолжавшегося без малого год, я уже играл такую роль, как роль Розенкранца в „Гамлете“, подавая реплики самому нашему саросотисо. Первое мое выступление в роли Розенкранца состоялось в Кальтанисетте, маленьком сицилианском городке,

в который мы попали на обратном пути из Африки в Италию.

Непосредственно после работы в труппе Новелли я был направлен на практику в Сицилию, в передвижную труппу Джироламо Годзи, — труппу, исповедывавшую принципы *commedia dell'arte*.³ Этому театру я был обязан моими первыми сценическими успехами, я получил здесь свое боевое крещение как актер и считаю, что дирекция миланской Академии поступила очень разумно, направив меня на такой вид практической работы, коренным образом отличавшийся от обычного драматического театра любого характера и направления.

Джироламо Годзи, как я уже отметил, возглавлял передвижную труппу актеров, придерживавшихся принципов театра *commedia dell'arte*. Ежегодно он путешествовал по всем городам и местечкам Сицилии и Калабрии, в летнее время давая представления под открытым небом — на улицах, базарных площадях и рынках, — а зимой выступая в постоянных дворах или монастырских столовых.

Все предприятие это вместе со своим саркомисо, почтенным хозяином Джироламо Годзи, представляло собою какой-то исторический пережиток, какой-то своеобразный, почти в нетронутom виде сохранившийся осколок того бродячего театра *commedia dell'arte*, который существовал в Ломбардии или Венецианской республике до появления Карло Гольдони.

Джироламо Годзи отправлялся на гастроли без твердого репертуара, без костюмов, без париков и без декораций, но зато с целым

рядом очень интересных, своеобразных и ярких актеров, специализировавшихся на исполнении тех или иных амплуа, или, точнее сказать, тех или иных масок. Большинство этих актеров было людьми малограмотными, но зато в течение долгих лет работы в подобного рода театре они выработали себе исключительно выразительные сценические маски.

Так, в составе труппы Годзи выделялся актер Поццо ди Катандзаро — великолепный исполнитель роли городского головы. Он выступал исключительно в ролях городского головы (а Джироламо Годзи старался, чтобы в каждой из пьес была бы роль городского головы) и мастерски передавал самые интересные, характерные и типические черты, присущие этому образу.

Этот Поццо ди Катандзаро был очень толстый, пузатый человек низенького роста, совершенно лысый, ходивший в длинном замасленном лоснившемся сюртуке, с грязным галстуком на шее. Это был самый популярный и самый любимый актер труппы. Все его гримировальные принадлежности ограничивались кусочком жженой пробки, при помощи которой он наводил себе брови и усы. Когда наши актрисы не успевали во-время вымыть ему белье и приготовить чистую сорочку и воротничок, Катандзаро быстро мастерил себе манжеты и воротнички, вырезая их из белого картона, и в таком виде выходил играть на публику. Лично мне не раз приходилось кроить ему из разных старых коробок эти предметы туалета.

Вся труппа Годзи состояла из специалистов того или иного амплуа, как это практикуется

в *commedia dell'arte*. Так, кроме городского головы, в труппе была любовница, старуха-сваха, старуха-сплетница, любовник, муж (причем мужья имелись разных оттенков — так, был муж добродушный, муж ревнивый, „французский“ муж и особый „венецианский“ муж), были генералы, жандармы, больные, преступники и даже отдельный специальный исполнитель ролей короля Виктора-Эммануила.

Репертуар труппы Джироламо Годзи живо и гибко откликался на местную злобу дня. Пьесы, разыгрывавшиеся его актерами, представляли собой своеобразные обозрения и носили остро выраженный злободневный, я сказал бы даже, публицистический характер. При этом все эти пьесы строились в порядке актерской импровизации и разыгрывались чисто-импровизационным путем.

Приезжая в тот или иной город, Годзи старательно узнавал местную злобу дня, намечая, что из этого материала заслуживает быть отраженным в спектакле, и после этого объяснял нам сущность и основные коллизии той пьесы, которую предстояло вечером разыграть. И так как у него находились актеры, изображавшие представителей всех сословий маленького итальянского городка, то ему очень легко было в течение нескольких минут распределить роли.

В качестве одной из ведущих тем, неоднократно затрагивавшихся в различных ситуациях и по различным случаям, фигурировала тема неразделенной или обманутой любви, в частности же тема аборта, того морального и социального зла, которое несет с собою

аборт. Другой темой, которую особенно любил Годзи, была тема о войне, о тех неисчислимых бедствиях, которые несет с собою война: да, на призыв нужно идти, свое отечество необходимо защищать, но пусть падет стыд, позор и божий гнев на голову зачинщиков войны, которая несет народу одни лишения и бедствия!..

Вообще говоря, маэстро Годзи был чрезвычайно изобретателен по части отражения злободневных моментов окружающей жизни, и ему было достаточно пробежать последний выпуск газеты, чтобы тотчас же наметить те или иные злободневные вставки. Помнится, во время моей работы в труппе Годзи Вильгельм II приехал на остров Корфу, причем у него состоялось свидание с королем Виктором-Эммануилом. Краткого сообщения об этом свидании было достаточно, чтобы Годзи в самый кульминационный момент прервал одну из ансамблевых сцен, приостановил диалоги действующих лиц под предлогом предстоящего свидания монархов, вывел на сцену Вильгельма II и Виктора-Эммануила и заставил их обмениваться любезностями и взаимными комплиментами. И все это для того, чтобы после их ухода тотчас же показать зрителю... Гарибальди (как видите, здесь не настаивали на точной исторической хронологии!), который во всех случаях жизни олицетворял собою дух и совесть итальянского народа. Гарибальди появлялся перед зрителями, неодобрительно смотрел вслед разошедшимся монархам, высказывая жестами и мимикой свое осуждение и порицание. Подобное появление

Гарибальди должно было означать, что мало ли что Вильгельм II приехал и обменивался комплиментами с Виктором-Эммануилом, — народ не одобряет этого свидания и еще скажет свое слово по этому поводу... Демократические, в глубоком смысле слова народные тенденции составляли основную идейную движущую силу этой передвижной площадной труппы комедиантов...

Как я уже указывал, ни реплики, ни диалоги, ни монологи заранее не фиксировались. Мы уславливались только о теме спектакля и об основных сюжетных ситуациях. В течение действия каждый из актеров имел право неожиданно отвести в сторону намеченную было ситуацию, и, чтобы выйти из подобного положения, актер должен был быть крайне находчив, тем более, что размер его жалования стоял в прямой зависимости от проявленной им находчивости. Актер, который был способен наиболее остроумно и во-время, что называется, „к месту“ сказать какое-либо „крылатое слово“, чтобы заставить публику захохотать, — актер, который был способен экспромтом симпровизировать какой-либо диалог на злобу дня, — имел право в течение антракта пойти по рядам и собирать у публики сольди в свою шапку. Всю вырученную таким образом сумму он подсчитывал и затем вручал Годзи, который за ужином распределял ее между актерами в зависимости от длины и удачи симпровизированных ими диалогов или придуманных ими шуток и злободневных „отсебятин“.

Длина актов и самое их количество, вообще продолжительность самой пьесы — все это

определялось тем, как публика нас принимала и сколько она платила нам денег. Наконец, все это зависело также и от погоды, ибо выступали мы чаще всего на городских базарных площадях, среди лотков с капустой, помидорами и тыквой, так что внезапный дождь мог помешать всему предприятию и прервать действие на самом интересном месте. В таком случае публика мгновенно разбегалась, пряталась поблизости до окончания дождя, и если дождь был не затяжной, то с прекращением дождя мы снова продолжали свой спектакль.

Выступали мы без всяких декораций, с самым минимальным реквизитом и аксессуарами. Какая-либо старая шпага считалась вполне достаточным атрибутом для создания роли генерала, тогда как для изображения какого-либо полицейского Годзи ограничивался старомодной каскеткой, некогда принятой в сельской полиции.

Гордясь своими актерами, Джироламо Годзи любил говорить:

— Никакой сцены, никаких костюмов, никаких декораций, никакого освещения — в настоящем деле нужны только настоящие актеры!..

Он любил повторять, что каждый человек со дня своего рождения — хочет он или не хочет быть актером — всегда все же является незаменимым интерпретатором одной роли, т. е., иначе говоря, самого себя.

Все его усилия были направлены именно к тому, чтобы собрать вокруг себя таких людей, которые, даже будучи хромыми или слепыми, как раз и являлись незаменимыми для исполнения данного круга ролей.

— Ну вот, наш великий мастер Томмазо Сальвини является очень большим артистом, не правда ли? — говаривал Годзи, бравлируя своей концепцией актерского творчества, — ну конечно, несомненно, это очень большой артист... Но если бы я принял его в наше содружество, я не поручил бы ему даже самой маленькой роли и не заплатил бы ему ни одного сольди, потому что едва ли он смог бы без аксессуаров, без света и без костюмов занимать моих дорогих зрителей...

Сам Джироламо Годзи был прекрасным мимистом и очень находчивым актером импровизационной манеры творчества. Он был также виртуозом-чревовещателем и нередко пользовался этим своеобразным даром по ходу действия той или иной импровизированной сцены. Он олицетворял собою и концентрировал в себе самые старинные традиции и секреты актерского мастерства, которые в свою очередь он перенял в порядке живой преемственности от выдающихся мастеров бродячего площадного ярмарочного театра *commedia dell'arte*. Он подчас давал мне такие указания и советы, которые своими корнями, несомненно, восходили к концу XVIII столетия. На фоне Италии того времени — Италии автомобильной промышленности, гениальных опытов Маркони, романов д'Аннунцио и колониальной экспансии — труппа Джироламо Годзи и в особенности сама ее *sarcosomica* представляли собою какой-то наивный и неотразимый в своей наивности анахронизм. Нечто схожее я увидел впоследствии в Турции, уже после моего возвращения на родину в Константинополь, а также

в Иране, куда я был приглашен в 1933 году иранским правительством для организации государственного национального театра в Тегеране. В частности, основные кадры организовавшегося иранского национального театра мне пришлось подбирать тогда из выдающихся местных актеров *commedia dell'arte*, вся исполнительская манера и исполнительская техника которых, к моему великому изумлению, несомненно, стояла в прямой связи с теми традициями и принципами, которыми жил Джироламо Годзи и его комедианты. Повидимому, какие-то специфические условия культурной отсталости Востока способствовали сохранению и дальнейшему культивированию подобного типа театра, совершенно вымершего в Европе еще в предвоенные годы.

Но возвращаюсь к Годзи.

Годзи занимался со мною в отдельности, как с учеником труппы. Он учил меня смеяться с различными нюансами и плакать настоящими слезами, показывал мне всевозможные манеры ходьбы и ежедневно заставлял меня заниматься гимнастикой лицевых мускулов, т. е. путем разнообразных приемов расширять, сжимать и смещать лицевые мускулы, объясняя мне, между прочим, что подобная тренировка якобы предохраняет лицо от морщин, не говоря уже о том, какую службу она может сослужить мне как актеру.

Во время моего пребывания у Годзи мне пришлось играть молодых аббатов, влюбленных в монахинь, затем старух, которых я довольно удачно изображал, и очень часто — как это ни странно — играл я роли молодых деву-

шек. Для таких ролей мне одевали какую-либо элегантную женскую шляпку с приделанными к ней длинными косами, тогда как нижнее белье и юбки наших молодых актрис составляли мой актерский гардероб.

Выступления с труппой Годзи очень многому научили меня. До сих пор я никогда не смущаюсь на сцене, когда партнер не подаст нужной реплики, когда я не нахожу на месте какого-либо аксессуара или если осветитель забудет дать условленный световой эффект, — и я считаю, что этому научила меня работа в труппе Годзи.

Другим громадным достоинством этих спектаклей являлось положение актеров по отношению к зрителям, взаимосвязь актеров и публики. Можно было бы сказать, что не мы играли, но зритель заставлял нас играть. Мы были окружены живой тысячеголовой массой зрителей, которую буквально чувствовали своими локтями. Мы выступали на маленьком пятачке, опоясанные рядами зрителей. В первом „ряду“, непосредственно на земле, сидели дети и старики, а за ними, сидя на корточках и стоя, размещалась остальная публика. В течение всего представления в публике ели, пили, рассуждали по поводу спектакля, подавали нам реплики, причем в таком случае актерам надо было тотчас же выходить из рамок пьесы и роли и парировать поданную из публики реплику, притом парировать умно и находчиво.

Во время таких спектаклей я чувствовал себя приблизительно так, как укротитель в клетке с хищниками, — и постепенно научался обращаться и играть с этими хищниками.

Актер, не прошедший подобной школы и привыкший быть отделенным от публики сильной световой завесой театральной рампы, вряд ли отдает себе достаточный и полный отчет в том, насколько меняется вся тактика поведения актера, выступающего в подобных условиях. Повторяю, здесь, у Годзи, нам приходилось ощущать зрителя своими локтями и играть лицом к лицу с публикой, а это совершенно особая и, по-моему, очень полезная школа для актера.

Когда я играл у Годзи старуху и рассказывал о том, как внучка моя сбежала из дому с ветреным молодым человеком, и начинал вытирать глаза грязным фартуком, — я видел перед собой беззубых старушек, переживших подобные истории и теперь начинавших плакать заодно со мною, и я постепенно научался тому, как посильнее разжалобить их и наверняка заставить их заплакать в том или ином месте моей роли.

В бытовом отношении труппа Годзи также значительно отличалась от обычного театра.

Основу труппы составляла семья Годзи, — самые разнообразные близкие и дальние его родственники. Мы не снимали номеров в гостиницах, а поселялись все вместе в каких-то складах, амбарах, сараях или каких-либо других пустующих помещениях. У нас был общий котел, и мы сами готовили себе обед и ужин, для чего выделялись отдельные члены труппы, ходившие рано утром на базар и покупавшие продукты. Подчас у нас даже не было отдельных постелей, и нужно было ночевать на огром-

ных общих цыновках, покрываясь собственным пальто.

Труппа Годзи представляла собою как бы огромную семью. Я не помню, чтобы за шесть месяцев моего пребывания у Годзи кто-нибудь кого-нибудь обидел или оскорбил. Актеры относились друг к другу как родные, и если кто-либо заболел, его старательно лечили домашними средствами. Годзи распоряжался и в этой области как хозяин и глава предприятия, и, если у кого-либо заболел живот, он немедленно приказывал приложить к животу горячие кирпичи или устроить промывание желудка каким-то особым составом, который тотчас же принимался готовить.

Слава богу, лично я был настолько здоров, что мне не пришлось испытать на себе целебных средств синьора Годзи. Но я хорошо помню, что среди жителей маленьких сицилианских местечек, в которых его труппа часто бывала, он пользовался большой популярностью врача и лекаря и иногда даже несколько злоупотреблял этой репутацией, соглашаясь выдергивать испорченные зубы, давая советы беременным и распространяя какие-то пилюли для поддержания здоровья и молодости. Этими пилюлями он прямо-таки славился в маленьких местечках Калабрии и Сицилии. Я лично думаю, что эта лечебная практика почтенного саросомисо являлась прямым пережитком традиций бродячего площадного театра XVIII столетия, представители которого, как известно, промышляли подобного рода занятиями.

Надо добавить, что Джироламо Годзи вел известную политику среди своих актеров, про-

вода определенную, довольно сложную тактику. В частности, чтобы актеры от него не бегали, он старался обязательно сосватать молодых членов своей труппы, переженить их между собой. И когда он принимался уговаривать молодого человека жениться на молодой актрисе из его труппы, то самое похвальное, что он мог сказать о девушке, было следующее:

— Да пойми же ты, тыквенная голова, она может во время диалога совершенно неожиданно вставить такие слова, что потом придется полчаса поддерживать диалог, а ведь по окончании спектакля придется же подсчитывать и делить сольди... А тут тебе прямая выгода. Так чего же тебе лучше?!

Старик долго и упорно уговаривал меня жениться на одной из актрис — на своей племяннице, как он ее называл, — и когда, желая положить конец подобным домогательствам, я указал ему, что эта племянница ровно вдвое старше меня, Годзи пытался парировать моим же оружием:

— Ну и что же, что она старше?! Вот и отлично! Если бы она была молода, как ты, то каждый год ждала бы нового младенца, а это заставило бы ее пять месяцев в году не работать... Старая индюшка всегда лучше молодой курочки — верь моему опыту, тыквенная голова!..

Однако мои практические занятия подходили к концу, и я должен был вернуться в Милан на зимний учебный семестр.

— Если ты так уж хочешь быть грамотным человеком, — напутствовал меня Годзи, — то проходи скорее всю эту белиберду, которой

учат у вас там в Академии, и возвращайся-ка скорее ко мне...

Я уезжал от Годзи в Милан сильно возмужавшим в смысле понимания основ актерского мастерства, я уезжал, зная, как нужно держаться перед зрителем и как надо завоевывать и держать его внимание. И впоследствии, когда я одевался в роскошных уборных перво-классных театров, выступал в дорогих и прекрасных костюмах, окруженный гримерами, камеристками и портными, — я не раз с глубокой скорбью вспоминал о моем чудном старике Годзи и о его театре, изумительном по своему примитиву и своей чудесной наивности...

Итак, я вернулся в Милан и с увлечением засел за книги, которых не держал в руках в течение всего этого жаркого, душного и полного впечатлениями лета, проведенного в Калабрии и Сицилии в обществе старика Годзи и его комедиантов.

А следующая весна ознаменовалась одним из самых счастливых событий в моей жизни: я попал на практику в труппу, возглавлявшуюся Элеонорой Дузе.⁴

Свыше двадцати пяти лет прошло с того времени, как я впервые увидел Дузе — и все же я не могу побороть в себе чувства внутреннего волнения, охватывающего меня при имени этой артистки...

Я не решусь принять на себя роль истолкователя творчества Дузе или попытаться анализировать метод ее работы: лично я придерживаюсь той точки зрения, что искусство Дузе (как и искусство артистов подобного плана и масштаба) не может быть проанализировано

и изучено. Смотря Дузе, оставалось лишь покоряться этому мощному дарованию, приходилось отдаваться этой огромной естественной силе, стихийной, как явления природы, но было невозможно заниматься определением какого-либо метода ее актерской работы или выяснением технических приемов ее творчества. Реакция на игру Дузе могла быть только эмоциональной, — и совсем не в силу высокоэмоциональной основы ее дарования (ибо какое же искусство актера лишено эмоциональной подоплеки?), но в силу особенностей этой эмоциональности, создававшейся не теми или иными приемами игры, но проистекавшей из интеллектуального и душевного существа этого необыкновенного человека. Поэтому, если угодно, можно говорить о тех или иных средствах выражения творчества Дузе, но изучать ее творчество и подражать ей невозможно: чтобы подражать Дузе, нужно прежде всего стать ею самой. Таким крупным актерам предвоенной Италии, как Новелли и Цаккони, можно было подражать, ибо при способности к аналитическому мышлению представлялось возможным разобраться в методе, приемах и творческой системе их актерской работы, тогда как самое взыскательное аналитическое мышление, придя в соприкосновение с творчеством Дузе, должно было отступить в сторону и стать объектом (а может быть, и жертвой) для воздействия этого стихийного творческого дарования.

Скажу про себя, в точном соответствии с вышеприведенными замечаниями, что пребывание в труппе Дузе сыграло для меня проясняющую сознание роль. Я вступил в труппу

Дузе, находясь под громадным влиянием Новелли, находясь под сильнейшим воздействием его технически изощренного мастерства, в слепом юношеском преклонении перед тем сложным и разнообразным набором технических инструментов, с помощью которых Новелли утверждал свое господство на сцене. Но шестимесячное пребывание у Дузе серьезно отрезвило меня: я понял, что одно лишь мастерство, одна лишь сумма технических приемов не могут создать настоящего артиста, что они могут привести только к чисто-внешним, акробатического толка, результатам. Я говорю это не в порицание Новелли, в искусстве которого эмоциональная подоснова играла существенную роль, непонятую и недооцененную мною в то время, — я говорю это для того, чтобы резче выявить контраст между характером уроков, полученных мною в труппе Новелли и в труппе Дузе, и четче определить те творческие выводы, к которым я пришел в результате шестимесячного пребывания у Элеоноры Дузе.

На сцене Элеонора Дузе всегда оставалась сама собой. Вопрос об одежде, о гриме, о прическе имел для нее совершенно второстепенное значение, но в то же время походка, движения рук, выражение глаз, наконец тембр голоса в каждой отдельной роли всегда были иными, что в конечном итоге все же не мешало Элеоноре Дузе и в роли Адриенны Лекуврер, и в роли Маргариты Готье из „Дамы с камелиями“, и в роли Анны из „Мертвого города“ неизменно воплощать самое себя.

Если Новелли искал всю силу и все средства выражения своего искусства во вне, в окру-

жающей его жизни, то о Дузе можно сказать, что она искала и находила всю силу своего искусства в глубине своего собственного „я“. При этом она инстинктивно проникала в самые тайники человеческой души, в которые неспособен проникнуть рядовой человек. Если можно сказать о Рембрандте, что он был одарен особым даром видеть и являлся поэтом темноты, поэтом тени, так как видел всю поэзию цветов в темноте, которую обыкновенные глаза видеть не могут, то то же самое можно сказать о Дузе применительно к поэзии человеческих чувств и страстей, которую она воспринимала в ее самых потаенных, смутно осознанных проявлениях. И там, где для рядового человека наступала просто темнота — „души потемки“, как говорят в России, — тут для Дузе открывался миллион нюансов, уследить за которыми при помощи обычного зрения было нельзя. И, отдаваясь этой стихии своего творчества, Элеонора Дузе властно овладевала сознанием зрителя и вела его за собой. А так как такой вид творчества должен получать достаточное моральное питание в душе человека, то и образ жизни Дузе совершенно соответствовал этому горению, на которое она добровольно обрекала себя.

Ее близкие отношения с Габриэлем д'Аннунцио и самый характер этих отношений вполне подтверждают мои слова.⁵ Несмотря на громадную любовь свою к д'Аннунцио, Дузе никогда не давала развиваться этой любви, боясь, чтобы таким образом не истощился и не пришел к концу самый источник горения ее души. Несомненно, это была сознательная и добро-



Элеонора Дузе — Анна
(„Мертвый город“ — д'Аннунцио)

вольная моральная жертва, приносимая в интересах личного творчества.

Дузе не очень признавала репетиции в обычном понимании, а предпочитала часами сидеть днем в шезлонге с закрытыми глазами и с какой-нибудь книгой в вытянутых руках... Иногда, видя ее в таком положении, мы думали, что она страдает от какой-нибудь болезни, но, когда мы подходили к ней, видели, как ее лицо покрывается холодным потом, и спрашивали, не нужна ли ей помощь, мы неизменно получали тот же ответ:

— Ничего... Мне нужна тишина... Я творю...

Однажды в Милане, на представлении „Адриенны Лекуврер“, в театр пришла телеграмма с известием о кончине кого-то из близких Элеоноры Дузе. В театре, где ожидали получения этого известия с часу на час, решили до конца представления не показывать телеграммы Дузе, игравшей роль Адриенны. Но во время антракта, по состоянию окружающих, Дузе поняла, что что-то случилось, и заставила показать ей телеграмму. Это было перед началом второго акта. Мы все ждали, что спектакль сорвется, что с Дузе случится истерика и т. п. Но ничего подобного не произошло. Прочтя телеграмму, Дузе стала плакать и рвать на себе волосы, но на подсказанное кем-то из присутствующих предложение отменить спектакль ответила резко отрицательно, заявивши, что в настоящем ее состоянии именно дальнейшее продолжение спектакля поможет ей смягчить ее горе и душевную боль.

— Сейчас я все это преподнесу публике,— заявила она одному из своих партнеров.

И, действительно, второй акт „Адриенны Лекуврер“ вышел у нее в этот вечер бесподобно, как будто она была заряжена творческим зарядом необычайной силы. В моих глазах этот факт послужил отличным объяснением той живой загадки, которую представляла собою Дуже.

Обогащенный целым рядом наблюдений и открытий о природе актерского творчества, возвращался я осенью в Милан, где мне предстояло провести последний год в стенах Академии. Этот год пролетел незаметно, а весной дирекция Академии направила меня в Париж, чтобы я мог на месте изучить французский театр и присмотреться к мастерству французских актеров.

И вот, ранней весной я впервые очутился в Париже с туго набитым бумажником, который действительно прямо-таки расползался по швам от громадного количества... врученных мне рекомендательных писем, написанных дирекцией миланской Академии в различные театры и на имя различных артистов и театральных деятелей Парижа.

Огромный город произвел на меня ошеломляющее впечатление. Я находился в таком состоянии, как будто я очень долго пребывал на богатой, веселой и сильно затянувшейся свадьбе. Как звереныш, улизнувший из клетки, я до ломоты в ногах бродил по бульварам, по набережным Сены, по площадям и проспектам, не забывая „обновлять“ встречавшиеся по пути кафе. Наконец, оправившись от этого угара, я бросился к афишам театров.

Прежде всего я отправился в Комеди Франсэз, этот „первый театр Франции“. ⁶

Давали „Рюи-Блаза“ Виктора Гюго. Испанскую королеву играла Жанна Бартэ, Рюи-Блаза — Мунэ-Сюлли, Дон-Саллюста — Поль Мунэ. ⁷

Впечатление от этого спектакля создалось у меня самое неблагоприятное. Будучи воспитан в Италии на реалистическом искусстве, являясь учеником таких актеров, как Новелли и Дузе, я не мог примириться ни с декламационной манерой Мунэ-Сюлли, ни с ложноклассической напевностью речи, производившей на меня впечатление чего-то надуманного, ни с нарочитой пластичностью движений, казавшейся мне каким-то позерством. Я, правда, был поражен сценическими костюмами, самым типом создававшихся актерами ролей, но все это была холодная реакция моего рассудка, тогда как мое внутреннее „я“ ни в малейшей степени не было затронуто внешним мастерством виденного мною спектакля. Во мне доминировало ощущение полного равнодушия, и я спокойно мог бы уйти со спектакля в любую минуту развития действия.

Пересмотрев в Комеди Франсэз несколько ничего не значащих пьес тогдашних парижских драматургов и не вынеся никаких особо серьезных впечатлений, я, наконец, попал на выступление Мунэ-Сюлли в „Царе Эдипе“ Софокла. Вот где я познал все величие этого артиста!.. Это был, несомненно, совершенно исключительный интерпретатор древнегреческих классиков: нельзя было представить себе ничего более великолепного, более законченного

и строгого по стилю, чем исполнение Мунэ-Сюлли роли Эдипа. Перед вами была ожившая статуя из античного храма, статуя работы первоклассных ваятелей Эллады, которая на глазах у вас говорила, двигалась и действовала на сцене.

Я понял, почему мои первые впечатления от спектаклей Комеди Франсэз были столь неблагоприятны: поначалу я никак не мог примириться с тем, что французские актеры не говорят, а читают нараспев, почти поют. Но, после того как слух привыкал, эта напевность речи становилась почти что необходимостью. Впоследствии я пришел к выводу, что напевность является одним из свойств французской речи, и понял своеобразную прелесть декламационной читки Мунэ-Сюлли, возведшего эту органическую напевность речи в некую высшую ступень.

Мунэ-Сюлли олицетворял собою одно из творческих направлений труппы Комеди Франсэз. Другое направление было представлено в то время его братом, Полем Мунэ, и обоими Кокленами — Кокленом-старшим и Кокленом-младшим, замечательными интерпретаторами образов мольеровской драматургии (впрочем, должен оговориться: в описываемое время Коклен-старший уже не входил в состав труппы Комеди Франсэз и появлялся в Париже только на гастролях).⁸

Чтобы по-настоящему понять и оценить искусство актеров Комеди Франсэз, надо было видеть — или, точнее говоря, слышать — комедии Мольера и Бомарше. Вряд ли кому-либо удастся так передать Мольера и Бомарше, как

это делали актеры Комеди Франсэз. Конечно, Мольер, как всякий великий классик, в известном смысле интернационален, но по форме, по слогу, по самому ритму речи — это типичный, прирожденный француз, и только на французском языке и в исполнении французских актеров можно понять комизм этого писателя во всю его полную силу, во всей оригинальности и неповторимости его высокого комедийного дарования.

Впоследствии, при моих поездках по Европе, я имел возможность видеть пьесы Мольера в разных странах в исполнении очень сильных актеров. Так, например, в Италии я видел комедии Мольера в исполнении таких выдающихся комедийных актеров, как Дзаго и Бракчи, но, несмотря на родственность итальянского и французского языков, впечатление создавалось совершенно иное — не то что ниже или хуже (это было бы не то слово), а „в другом ключе“, как сказал бы музыкант.

Основное свойство Коклена как комедийного актера состояло в том, что он никогда не старался смешить публику, но всей своей игрой подчеркивал комические положения, данные в пьесе драматургом. Поэтому его комизм временами балансировал на грани серьезного, и, смотря его в мольеровском „Скупом“ или в „Сирано де Бержераке“ Ростана, публика легко и естественно переходила от смеха к слезам и обратно.

Впоследствии я имел удовольствие встретиться с Кокленом после представления мольеровского „Скупого“. Я задал Коклену вопрос, как достигается такое положение, при

котором он произносит свой заключительный монолог со слезами, тогда как публика все же хохочет.

— Кто же вам сказал, — ответил мне Коклен, — что „Скупой“ представляет собою комедию? Это одна из тех пьес Мольера, которые воспроизводят глубокую трагедию человека, но передана эта трагедия в комической форме. У актера, играющего эту роль, должны быть драматические, я сказал бы даже, трагические данные, — однако при обязательном внешнем комизме. Так же, как я, — закончил Коклен, — с моим животом, коротким ростом и не слишком сильным голосом в силу всех этих данных не могу и не должен играть царя Эдипа, точно так же Мунэ-Сюлли вследствие его прекрасного певучего голоса, пропорционального роста, чудной внешности и мягких движений никогда не сможет играть „Скупого“.⁹

В один из первых дней моего пребывания в Париже — непосредственно после того, как я впервые был в Комеди Франсэз и смотрел там „Рюи-Блаза“ — я отправился в театр Сары Бернар.

„Божественная Сара“ — Sarah divine, как ее называли парижане, — играла в этот вечер Маргариту Готье в „Даме с камелиями“.⁹

Впечатление от игры Сары Бернар было чрезвычайно сильным и неожиданным. Сара Бернар представляла собою полную противоположность Дузе, которую я неоднократно видел в этой же роли. Она действовала на публику не менее сильно, чем Дузе, но совершенно иными средствами. Все это было крайне непохоже на всех других артистов, которых

я видел до сих пор, и вместе с тем все ее мастерство было до такой степени индивидуально, субъективно, что я как будто бы очутился в театре совершенно незнакомого мне типа, или — решусь сказать — как будто я вообще впервые в моей жизни очутился в театре. И мне страшно захотелось увидеть Сару Бернар в жизни...

Рано утром я стоял уже у ворот ее особняка. Ливрейный лакей открыл мне двери и спросил, имею ли я rendez-vous от madame, так как лиц, не записанных на сегодня, она не принимает. Уверенным тоном я ответил утвердительно, после чего лакей взял с камина какой-то лист бумаги (список лиц, которые должны были быть приняты сегодня Сарой Бернар) и спросил, есть ли мое имя на этом листе. Разумеется, моего имени там не было и не могло быть, но я уверенно ткнул пальцем в первую попавшуюся фамилию, был проведен в гостиную и получил ответ, что обо мне будет доложено. Через минуту одна из дверей гостиной распахнулась, и появившийся на пороге лакей провозгласил какую-то фамилию — скажем, месье Дорэ. Я понял, что месье Дорэ — это я и что теперь я должен действовать.

Не знаю, кто был этот незнакомец, именем которого я злоупотребил, и в каких отношениях был он с „божественной Сарой“, но только передо мной открылись двери ее будуара. „Божественная Сара“ полулежала в кепоте, окруженная цветами. Она держала в руках какую-то брошюрку и, не оборачиваясь, протянула мне руку через плечо. Что было делать? Я поцеловал эту руку...

Сара Бернар мгновенно обернулась и вскрикнула, быстрым движением запахнув свое матинэ, хотя я уже успел заметить, что „божественная Сара“ была приблизительно в тех же летах, что и моя константинопольская тетушка, если только не старше ее.

— Мадам, — лепетал я с самым беспомощным видом, — не беспокойтесь, что вы в капоте... Это ничего... Вы очень стары, и я мог бы быть вашим внуком... Простите, что я обманул вашу прислугу, но я вынужден был это сделать, чтобы добраться до вас... Вчера вечером я впервые видел вас на сцене и не мог противостоять желанию увидеть вас в жизни... Я ученик миланской Академии искусств (и в доказательство я мям в руках какие-то рекомендательные письма нашей дирекции). Теперь я видел вас... Так как я увидел вас, то простите за беспокойство и разрешите мне удалиться...

Сара Бернар, которой в то время было уже под шестьдесят лет, расхохоталась:

— Вы находите, что я стара?!

И сморщенное, с огромным орлиным носом, лицо вдруг прояснилось и оживилось, помолодело на глазах...

Она велела мне присесть и расспросила, откуда я, кто я такой и т. д. Оказывается, она очень любила Константинополь, в котором часто бывала, имела там много знакомых, а также хорошо знала директора миланской Академии искусств. Я расхрабрился и показал ей совершенно скомканное рекомендательное письмо за подписью директора Академии, адресованное, разумеется, не ей самой, а в упра-

вление возглавлявшегося ею театра. В письме этом директор Академии просил разрешить мне, как направленному на практику, присутствовать на репетициях Сары Бернар.

— Ну и отлично, — заявила „божественная Сара“, — сейчас мы позавтракаем, а потом я проведу вас с собой на репетицию.

Я удивленными глазами смотрел на нее и с благодарностью принял ее предложение.

Подали завтрак, состоявший из двух яиц. Я ничего не понимал и не знал, что мне делать, но Сара Бернар подвинула мне одно из этих яиц.

— Очень рада, что вы здесь, — сказала она, — так как теперь я съем меньше обыкновенного... Советую вам всегда следовать моему примеру, если вы хотите быть молодым и не стареть...

Оказалось, что Сара Бернар, поддерживая какой-то специальный, ею изобретенный диетический режим, ежедневно утром съедала только два-три сырых яйца — и больше ничего. И так — вплоть до обеда... И притом каждый день...

С грустным чувством проглотил я свое сырое яйцо, сделав вид, что я совершенно сыт. Затем, по ее приглашению, меня провели в помещение, где содержались ее звери. Сара Бернар, отличавшаяся в жизни некоторым эксцентризмом (как известно, она задолго до смерти заказала себе гроб, установила его в одной из комнат своего особняка и часто спала в этом гробу), содержала у себя в особняке группу хищных животных — у нее были львы, несколько волков и два прекрасных



Сара Бернар — Маргарита Готье
(„Дама с камелиями“ — Дюма)

бенгальских тигра. Как раз в то время, когда меня привели в этот зверинец, служитель раздавал зверям пищу, причем мне оставалось только констатировать, что утренний завтрак животных был значительно обильнее того завтрака, который предложила мне „божественная Сара“. Смотря на прекрасные куски мяса, которые пожирали звери, я думал о том, что мне было бы лучше в эту минуту завтракать с ними, нежели с самой „Sarrah divine“, разделившей со мною пару сырых яиц...

Через полчаса мне было сказано, что можно ехать в театр, так как в 12 часов начнется репетиция ростановского „Орленка“.

И вот я попал на репетицию, которую вела сама Сара Бернар.

„Божественная Сара“ опустилась в глубокое, мягкое кресло, поставленное около суфлерской будки. К креслу была прислонена огромная палка, вроде тех, какие употребляются в школах для показа тех или иных местностей на географической карте, — палка настолько длинная, что Сара Бернар свободно доставала ею актера, находившегося у первой кулисы.

С самого же начала репетиции я был ошеломлен совершенно неожиданным для меня оборотом дела. Сара Бернар, сидя в кресле со сморщенным и несколько озлобленным лицом, в течение всей репетиции без конца дергала своих актеров, по несколько раз заставляя их повторять ту или иную фразу или делать то или иное движение, называла их довольно непристойными ругательными кличками, затем, рассердившись, с пеной у рта сама повторяла ту или иную реплику, дабы

они научились, как нужно играть, а если все это не помогало и у актера все-таки реплика не звучала так, как хотела этого Сара Бернар, она выходила из себя и тыкала в актера своей длинной палкой, чуть ли не ударяя виновника ее гнева куда попало.

При этом она ни разу не объяснила простыми человеческими словами, что именно она хочет от актера и как надо играть, чтобы получилось правильно, а показывала непосредственно сама и все твердила:

— Делайте так, как делаю я... Ну, слушайте...

В тот день репетировала Бланш Дюфрэн, молодая, очень красивая и очень бесталанная актриса, которую „божественная Сара“ держала в театре, дабы она дублировала ее роли в том случае, если Сара бывала усталой, или по каким-нибудь причинам не хотела играть (надо заметить, что в афишах никогда не анонсировали, когда Сару Бернар должна заменить Бланш Дюфрэн, и, покупая билет, зритель в сущности участвовал в лотерее, так как не знал в точности, кого он будет смотреть — Сару Бернар или... Бланш Дюфрэн!).

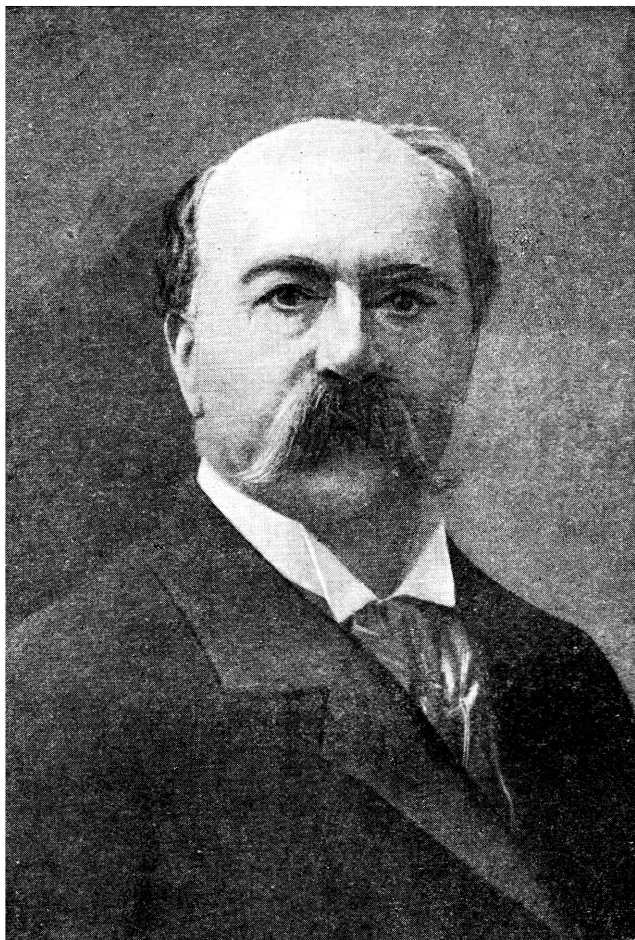
Мучение это — т. е. я хотел сказать репетиция — продолжалось свыше двух часов. Все артисты, судя по этой репетиции, боялись Сары Бернар каким-то животным страхом. И действительно, во время репетиции „божественная Сара“ совершенно не была похожа на ту милую, простую, очаровательную женщину, которую я видел утром у нее дома. Здесь, в театре, это был деспот.

Подобного рода репетиции я не мог себе

представить и с некоторым ужасом (и добавлю с некоторым отвращением) взирал на все происходящее.

Но по окончании репетиции положение совершенно изменилось. Сара Бернар снова стала милейшей и обаятельнейшей женщиной. Я знаю, что на премьерах или ответственных спектаклях Сара Бернар лично помогала актерам одеваться, осматривала их перед выходом на сцену, своими руками расправляла складки платья какой-нибудь выходной актрисы и внимательно следила за тем, чтобы каждый актер играл хорошо и спокойно.

Приблизительно в течение полутора месяцев я имел возможность ежедневно посещать репетиции Сары Бернар, присутствовать на ее спектаклях и даже наблюдать за нею в домашней обстановке, ибо Сара Бернар весьма милостиво позволила мне запросто бывать у нее в доме, где всегда было много посетителей, — главным образом, писателей, драматургов, журналистов, художников и крупных импрессарио со всех концов Европы. Зарабатывала она очень много, но материальное положение ее театра всегда было незавидным, и ей приходилось покрывать дефицит по театру своими многочисленными гастрольными турне по Америке, где ее очень любили. Из тех наблюдений, которые мне удалось сделать, я вывел заключение, что в жизни Сара Бернар была такой же актрисой, как и на сцене. Единственные минуты, когда она переставала играть и становилась сама собою, — это были минуты, когда она играла и шалила со своими животными в зверинце своего особняка.



Томмазо Сальвини

Мой отъезд из Парижа совершился ранее срока и был обусловлен трагикомическим обстоятельством, детали которого мне до сих пор остались неизвестны.

Однажды во время спектакля в театре Сары Бернар рядом со мной оказалась дама лет сорока в траурном туалете. Я чувствовал, что она больше занята мною, нежели ходом спектакля. У нее был прекрасный бинокль, и, когда начался последний акт (шел „Орленок“ Ростана, где в последнем акте Сара Бернар изумительно проводила сцену агонии), я попросил на минуту одолжить мне бинокль. По окончании спектакля мы уже были знакомы, и дама в трауре в общих чертах знала мою биографию. Она попросила проводить ее до ландо, а потом попросила проводить ее до дому. Пока мы ехали, она говорила мне о моей матери и об опасности быть одному в Париже в таком возрасте, когда на каждом шагу подстерегают соблазны. Когда мы подъехали к ее дому на Avenue Cléber, она попросила подняться, сказав, что у нее недавно в Марокко умер сын, очень на меня похожий, и она хочет показать мне его карточки.

После осмотра карточек был подан ужин, в течение которого разговор шел о Константинополе, о миланской Академии, о Саре Бернар и делах театральных. Был провозглашен тост за здоровье моей матери, потом за отца, за тетюшку, за мой будущий успех, за искусство и т. п., так что через некоторое время я уже очутился в спальне, и какие-то люди укладывали меня в кровать, тогда как сама хозяйка ухаживала за мной как за больным.

Короче говоря, я остался в доме этой дамы, и оставался до тех пор, пока однажды ранним утром, когда я еще находился в постели, внезапно не раздался в коридоре страшный шум, смешанный с перебранкой. Я хотел было взглянуть в коридор, но едва лишь приблизился к двери, как дверь с шумом распахнулась, и в комнату ворвался мой отец. Без лишних объяснений, после нескольких основательных шлепков, я очутился с отцом на улице. В этот же день вечерний скорый поезд увозил нас из Парижа. Отец доставил меня в Академию искусств в Милане и после длинных наставлений, в которых были упомянуты даже добродетели моего дедушки, вернулся в Константинополь.

После этого поспешного отступления из Парижа я весьма рьяно засел за учебники и вполне успешно сдал выпускные экзамены.

По традиционному обычаю Академии мы должны были перед выпуском навестить старика Томмазо Сальвини,¹⁰ жившего в своей вилле в окрестностях Милана. Мы с трепетным волнением ожидали этого посещения, которое представлялось нам чем-то вроде паломничества в храм искусства.

С большим волнением перешагнули мы калитку виллы Сальвини, ожидая увидеть какое-то божество, к которому нельзя будет и приблизиться. Пока мы шли по саду, — тихие, нерешительные, ушедшие в себя, — в одной из маленьких боковых аллей мы увидели коренастого старика в домашнем халате, который, нагнувшись, ухаживал за растениями. Мы подумали, что это садовник, но этот человек неужи-

данно поднялся, выпрямился во весь рос и обернулся к нам — это был Сальвини.

Первое впечатление от него было такое, как если бы неожиданно для себя вы столкнулись со львом: огромные густые черные брови, блестящие глаза, моржовые черные крашенные усы и совершенно седые волосы. Почти ни одной морщины на лице, рост великана, раскатистый смех и громоподобный голос.

Сальвини прежде всего угостил нас прекрасным завтраком, причем вся сервировка — тарелки, вилки, ножи, стаканы — все было разное, ни один предмет не встречался дважды: оказалось, что это все были подарки, вывезенные в разное время из разных стран. Большинство предметов было снабжено надписями на различных языках, покрытыми несмываемым лаком. Были тарелки и с русскими надписями из Москвы и Петербурга.

Когда подали десерт, Сальвини произнес нечто вроде напутственного слова. Он пожелал нам большого интеллектуального роста, сказал несколько слов о простоте и правдивости в искусстве, порекомендовал нам отойти от искусства прежде, чем оно само отойдет от нас, и кончил пожеланием, чтобы до глубокой старости мы были сильными людьми, как он.

При последних словах Сальвини приказал принести гирию, с которой он ежедневно упражнялся. Служитель принес внушительную гирию, кило в двадцать минимум, и Сальвини, которому в то время шел восьмой десяток, одной рукой поднял эту гирию и, держа ее на вытянутой руке над дорогим хрусталем, в течение добрых трех минут читал нам монолог из шекспировского



Томмазо Сальвини — Отелло
(„Отелло“ — Шекспира)

„Кориолана“, а по окончании его, по нашей просьбе, прочел заключительную сцену из „Отелло“.

Затем Сальвини попросил, чтобы каждый из нас прочел по отрывку. Когда очередь дошла до меня, я стал читать отрывок из Данте. Сальвини остановил меня и спросил, откуда я родом. Узнав, что я уроженец Константинополя, он сказал:

— Я слышу, что твои товарищи зовут тебя „моро“ (в переводе с итальянского — „брюнет“ или „мавр“) ... Почему же тебе не прочесть что-нибудь из „Венецианского мавра“?!

Я приободрился и прочел заключительную сцену из „Отелло“, которую Сальвини только что читал нам. Сальвини выслушал до конца и сказал мне несколько простых и искренних ободряющих слов. С чувством громадной благодарности и радости мы покинули виллу этого чудесного старика.

Заключительные выпускные экзамены проходили в присутствии целого ряда директоров итальянских театров, многие из которых уже знали нас в качестве практикантов. Теперь директора приезжали к нам, чтобы сделать выбор между молодыми актерами, которых они приглашали для пополнения своих трупп.

Почти целую неделю шел настоящий торг. Один директор обещал такие-то роли, другой соблазнял особенно заманчивым гастрольным маршрутом, третий предлагал более выгодные материальные условия и т. д. Словом, с нами уже обращались как с законченными профессиональными артистами: период ученичества был завершен, аттестат зрелости был отвоеван!..



В ТРУППЕ НОВЕЛЛИ

*Положение актера
драматического
театра в Ита-
лии • Наши га-
строльные поезд-
ки • Лондон • Кон-
стантинополь*

После некоторых колеба-
ний я подписал контракт
в труппу Эрмете Новелли,
который как нельзя боль-
ше удовлетворял меня в
качестве саросомисо. Увле-
кло меня и то, что труппа
Новелли отправлялась в
исключительно интерес-
ную гастрольную поездку
по маршруту Мадрид —
Кордова — Аликанте —

Тунис — Александрия — Каир — Пирей — Афины — Смирна — Корфу — Бриндизи — Анкона — Венеция.

Для начала Новелли поручил мне роль Лаэрта в „Гамлете“, роль Родриго в „Отелло“, Эдгара в „Короле Лире“ и Саларино в „Шейлоке“, а также несколько ролей в пьесах современных драматургов.

Я уже говорил о некоторых особенностях в организации и структуре драматических театров Италии, выдвинувших на первый план тип гастролирующей труппы, лишенной сколь-нибудь длительной оседлости. Я касался также положения саросомісі как ведущих актеров той или иной труппы. Мне остается теперь добавить несколько слов о положении рядового актера итальянского драматического театра.

Крупнейшими саросомісі описываемой мною эпохи являлись Элеонора Дузе, Эрмете Новелли и Эрмете Цаккони. Это были звезды первой величины, значение которых далеко выходило за пределы Италии, а пожалуй, даже за пределы Европы: это были артисты мировой известности и мирового положения. Вокруг них располагались такие саросомісі, как Катарина Мелата, Тина ди Лоренцо, Густаво Сальвини-младший (сын Томмазо Сальвини), Крассо, Флавио-Андо, Руджиеро-Руджиери, Альфредо ди Санктис, Оресто Калабреззи, Грассо, Рафаэлло Мариани, Дзаго, игравший исключительно на венецианском диалекте, и еще несколько других мастеров по преимуществу драматического и трагедийного направления. Со своим репертуаром, со своими декорациями, со своим гардеробом эти артисты разъезжали по всей

Италии, отправляясь также в гастрольные турне по Франции и Англии, а нередко объезжая Испанию, средиземное побережье Африки, Турцию и балканские страны. Таким образом самые незначительные города в течение сезона могли видеть у себя наиболее крупных актеров Италии. Артисты таких трупп получали от 5 до 500 итальянских франков в день, причем должны были иметь собственные костюмы и из своих денег оплачивать свое жилище, т. е. комнату или номер в гостинице, и только оплата железнодорожных или иных транспортных расходов шла за счет дирекции театра.

Репетиции происходили ежедневно, в том числе иногда и ночью, по окончании представления. В этом отношении рабочее время не учитывалось и добавочной оплате не подлежало. Напротив, нередко артисты сами платили определенную долю заработка своему саросомісо за отдельные уроки и репетиции, носившие тренировочный, педагогический характер.

Об отпуске за сезонную работу мы и не думали. Если кто-либо из саросомісі давал месячный отдых своей труппе, то исключительно для того, чтобы срепетировать две-три новые пьесы, ранее не входившие в репертуар. В таком случае артисты труппы получали 50% своего месячного жалованья.

В отношении постановочном подавляющее большинство этих трупп стояло на довольно низком уровне, особенно если говорить с точки зрения постановочного уровня нынешнего советского театра.

Для всех пьес шекспировского репертуара существовал один неизменный набор деко-

раций: одна декорация — для изображения спальни, другая — для изображения лесистой местности и т. д. И та же „спальня“, в которой Антоний и Клеопатра встречаются в Египте, на следующий день использовалась в „Отелло“, тогда как декорация римского сената, ставившаяся в „Юлии Цезаре“, на другой вечер употреблялась в „Шейлоке“ для сцены суда над венецианским купцом. К тому же нередко в этих же декорациях шли пьесы современных французских или итальянских драматургов, как Анри Батайль или Роберто Бракко, особенно популярные в европейском репертуаре предвоенных лет. В этом отношении только Новелли и Цаккони, находившиеся под несомненным влиянием Московского Художественного театра, старались добиваться большей тщательности в области постановки своих спектаклей. Новелли с громадным увлечением рассказывал о постановках Московского Художественного театра и родственного ему по принципам Deutscher Theater в Берлине,¹¹ и только отсутствие материальных возможностей не позволяло ему приблизиться к той тщательности и реалистической точности, которые так увлекли его в России и в Германии.

Большинство актеров итальянского театра ожидала безрадостная и совершенно необеспеченная старость. Они не получали пенсии от государства, не находили и сколько-нибудь существенной помощи от профессиональных объединений и были в буквальном смысле слова предоставлены самим себе.

На помощь приходила только случайная благотворительность. Так, в частности, presta-

релым труженикам сцены много помогала Элеонора Дузе. При содействии Томмазо Сальвини и некоторых других крупных актеров, Элеонора Дузе купила в окрестностях Флоренции участок земли, чтобы построить здесь дом для престарелых актеров, но, насколько я знаю, строительство этого дома так и не было доведено до конца.

Из всех крупных мастеров итальянского театра только Томмазо Сальвини умер в своей вилле вполне обеспеченным человеком. Новелли умер в крайней и острой нужде, будучи полупомешанным, а Цаккони, уже будучи глубоким стариком, играл в Париже не потому, что это ему хотелось, но ради куска хлеба насущного.

В связи с отмеченным выше положением, в итальянских театрах нередко можно было встретить стариков, которые в прошлом были большими актерами, а ныне, впав в дряхлость, служили в качестве билетеров или ночных сторожей.

Именно у таких стариков я очень многому научился и очень многое узнал о прошлом драматического искусства в Италии. Старики эти всегда с завистью смотрели на молодых актеров, считали, что после их ухода со сцены настоящих мастеров больше не осталось, были убеждены, что современный театр находится в глубоком упадке, но тем не менее охотно делились с нами своими воспоминаниями о прежних традициях актерского мастерства. Некоторые из этих стариков представляли собой драгоценный живой архив, непосредственное творческое общение с которым чрезвычайно

обогащало и расширяло кругозор. Особенно памятен мне несчастный бедный фонарщик, который ночевал в портале театра Fenice в Венеции, а когда-то был блестящим первым любовником в труппе Густаво Модена, выдающегося деятеля итальянской сцены середины прошлого столетия.¹²

Густаво Модена, учитель Томмазо Сальвини, являлся своего рода реформатором итальянского театра. Он первым попробовал отойти от ложноклассических пьес Альфиери и той манеры игры, которая была неразрывно связана с подобного рода драматургией, и впервые в Италии стал активно пропагандировать Шекспира. Со слов старых актеров, так или иначе подкармливавшихся около труппы Новелли, мне удалось очень подробно разузнать, как играл Модена, как были построены его мизансцены, какими приемами он воздействовал на публику, как он гримировался, как трактовал те или иные эпизоды классических трагедий, какие детали Томмазо Сальвини заимствовал непосредственно у Густаво Модена и т. п.

Коснувшись теневых сторон в положении итальянского актера, я хочу теперь отметить одно положительное обстоятельство: я имею в виду ту несомненную интеллектуальную пользу, которую приносит актеру ночевой образ жизни. Я придерживаюсь того убеждения, что подобный образ жизни, связанный с бесконечной сменой впечатлений, чрезвычайно обогащает наблюдательность, фантазию и общий творческий интеллект артиста, особенно же молодого, начинающего артиста. Постоянное пре-



Густаво Модена

бывание в одном городе и в одном театре создает вокруг этого артиста определенное, раз навсегда установленное мнение среди публики. Благодаря этому артист делается обычным и привычным, попадает в условия, нивелирующие и стандартизирующие его творческие возможности. Такой артист знает только свою квартиру и свой театр. Он привыкает к своей уборной, к своему парикмахеру, к своему портному, к пространственным размерам своей сцены и к акустике своего зрительного зала, отчего его голос, движения и манеры застывают в определенном состоянии, будучи соразмеренными с условиями привычной сцены.

Кочевая жизнь заставляет артиста ежедневно быть на чеку и ежечасно отвоевывать и защищать свое сценическое существование. Такой артист силой сложившихся обстоятельств поставлен перед необходимостью ежедневно завоевывать и побеждать внимание все новых и новых зрителей и биться на полях сражения в качестве настоящего боевого солдата, а не только фигурировать в обстановке театральных парадов. Видя новые города, присматриваясь к незнакомым обычаям и нравам, проходя через незнакомые страны, такой артист оказывается в самом водовороте жизни, отчего пульс его интеллектуальной жизни бьется более учащенно и насыщено.

Скажу о себе, что лично я приписываю мое скорое артистическое созревание именно той благотворной обстановке, в которой я оказался с первых же дней моей профессиональной сценической деятельности.

Да, действительно, мне везло: еще будучи

практикантом, я объездил всю Италию и побывал в Испании и в Африке, в первый же сезон моей профессиональной работы я объехал Мадрид, Кордову, Аликанте, Тунис, Александрию, Каир, Пирей, Афины, Смирну, Корфу, Бриндизи, Анкону и Венецию, а непосредственно вслед за этим в составе той же труппы Новелли играл в Лондоне и Константинополе.

В течение первой моей поездки я бросился жадно изучать южные народности, в частности же народности, населяющие Африку. В Алжире я внимательно следил за красивыми стройными маврами, окутанными в белоснежные бурнусы, я посещал их кафе, толкался на рыночных площадях, бродил по белоснежным тихим улочкам Алжира, всматриваясь в своеобразную походку арабов, вслушиваясь в ритм их речи и в их странную для европейского уха музыку.

В Каире я целыми днями пропадал в местных музеях, знакомясь с богатейшими коллекциями по истории культуры и искусства египтян. На ослах я ездил к пирамидам и восхищался их величием (в то время еще нельзя было входить внутрь пирамид). Я путешествовал вверх по Нилу до Луксора и Карнака и видел огромную гранитную колоннаду, где жили египетские мудрецы, создавшие свою великую науку, где жил и учился Пифагор. Будучи в Смирне, я посетил развалины старинного Эфеса, родины Гераклита, где незадолго до того были закончены исключительно интересные раскопки. Я не говорю о Пирее и Афинах, где я целыми днями пропадал в Акрополе и, сидя с книгой в руках, рисовал в своем неудержном воображении величественные картины

античного мира. А когда по ходу нашей гастрольной поездки мы приехали в Венецию, я с огромной радостью посетил Армянский лицей и встретился с моими преподавателями и наставниками. Это был чудесный период в моей жизни, когда я жадно и ненасытно познавал мир, когда небо казалось мне совершенно безоблачным, когда с каждым днем я ощущал мой внутренний рост и мое интеллектуальное развитие, всю сумму ежедневно прибывающих моральных и физических сил. Все мое существо росло и развивалось с какой-то бурной стремительностью.

Я все глубже начинал понимать великих классиков драматургии. Я все острее и тоньше видел образы изображаемых мною персонажей и с все более возрастающим техническим умением выявлял эти образы на сцене, пользуясь постоянным присмотром, советами и указаниями моего чудного учителя Эрмете Новелли.

По вечерам я непременно находился в театре. Если я не был занят в той или иной роли, я, согласно обычаям итальянского театра, должен был нести свою долю помощи в общем ходе спектакля — либо работать по перестановке декораций, находясь в распоряжении машиниста сцены, либо фигурировать в мелких бессловесных ролях. Как часто впоследствии я встречал артистов, которые стыдились показываться на сцене в небольших проходных, эпизодических ролях! К чести итальянского театра должен отметить, что там среди актеров редко распространен подобный ложный стыд. В нашей труппе сам Новелли, если он не был занят в спектакле, выступал

в эпизодических ролях слуг или помогал за кулисами наравне с рабочими сцены.

В частной жизни Новелли был очень добродушным человеком. Он очень любил общаться с молодежью и после окончания спектакля нередко приглашал нас к себе. За скромным ужином он долго и охотно говорил с нами о той или иной из своих ролей, объяснял нам наши роли, говорил о больших мастерах прошлого, рассказывал разные житейские сценки из своей биографии и изображал представителей разных народностей, среди которых мы в данное время находились. Он удивительно умел спланировать и увлечь молодежь своими беседами. Было весело, раздавались шутки, звучал смех, хотя у Новелли никогда не подавали вина, а на столе был сервирован очень простой и скромный ужин. Эрмете Новелли закуривал огромную сигару своей любимой марки „Вирджиния“ и погружался в клубы ароматного дыма, тогда как синьора Новелли начинала проявлять все признаки беспокойства по поводу того, что беседа наша начинает слишком затягиваться. А так как беседа действительно затягивалась, то синьора Новелли в конце концов первой подымалась из-за стола и выпроваживала нас. Тогда на следующий вечер мы приглашали Новелли отужинать с нами в каком-нибудь ресторане, где мы сами являлись хозяевами положения и где синьора Новелли могла обрушиться уже не на нас, а только на своего собственного супруга.

И, вот однажды, в бытность нашу на гастролях в Венеции, после представления пьесы Тургенева „Ране altrui“ („Нахлебник“) мы собрались

с нашим мастером в кафе Quadri на площади Сан-Марко. Разговор вращался вокруг последней театральной злобы дня — вокруг дискуссии, которая велась в это время в европейской печати между Элеонорой Дузе и Сарой Бернар по отдельным вопросам актерского творчества. Эта дискуссия, очень шумевшая в свое время и захватившая весь тогдашний театральный и литературный мир Европы, отражалась в большинстве крупнейших европейских газет, так что, сидя в Венеции, можно было следить за основными этапами дискуссии по кратким сводкам и резюме, печатавшимся в итальянской газете „Corriere della Sera“. Охватывался целый ряд принципиальных вопросов, в частности же ряд вопросов о трактовке шекспировских образов. В дискуссию были втянуты крупнейшие писатели, актеры и критики различных стран. Я до сих пор помню отдельные замечания из выступлений известного английского актера Бирбом Три, молодого немецкого актера Сандро Моисси, Густаво Сальвини-сына и других.

В процессе развития этой дискуссии Сарой Бернар, между прочим, среди других вопросов был поставлен также и вопрос о том, через какую гамму чувств и переживаний должен пройти Отелло в тот момент, когда он узнает, что Дездемона была невинна и что он напрасно убил ее (т. е. заключительное положение пятого действия „Отелло“).

И вот, сидя в кафе Quadri, старинном литературно-артистическом кафе, где под стеклом хранятся сервизы, подававшиеся к столу Александра Дюма и Манцони, мы до хрипоты спорили по основным вопросам дискуссии, в част-

ности же по вопросу о градации переживаний Отелло в финале трагедии.

Каждый из нас по-своему объяснял этот эпизод.

Первый любовник нашей труппы утверждал, что в ту минуту, когда Отелло узнает о невиновности Дездемоны, он тотчас же должен начать рвать на себе волосы, кричать форсированным голосом и что, по его мнению, непонятно и неестественно, почему Отелло тотчас же после этого не убивает себя.

Комическая старуха Паддалони (она корчила из себя молодую, во всех городах заводила романы и ежедневно получала порядочную корреспонденцию) следующим образом объяснила чувства несчастного мавра в эту минуту:

— По-моему, если Отелло — настоящий мужчина, он должен был бы тотчас же броситься, схватить этого мерзавца Яго за шею и тут же перегрызть ему горло...

Дошла и до меня очередь высказать свое мнение по этому вопросу. Я находил, что первым чувством Отелло, после того как он узнал о том, что Яго обманул его, должно было быть чувство огромной радости, так как в этот момент Отелло убеждается, что он действительно любим, что Дездемона не обманула его. После того как его мужество, честь и любовь получили удовлетворение, Отелло должен броситься на труп убитой им любимой женщины, обнимая и лаская леденеющее тело Дездемоны, как бы благодаря ее за любовь и прося прощения за те оскорбления, которые он нанес ей. Но во время этих ласк Отелло должен почувствовать,

что прекрасное тело Дездемоны — мертво. Тогда душа его должна мгновенно погрузиться в бесконечное отчаяние, на смену которому должно молниеносно возникнуть сознание того, что вся эта катастрофа совершилась из-за Яго, который стоит здесь же, поодаль от него. И только после всего этого Отелло, как настоящий сын пустыни, одним прыжком должен броситься на Яго, чтобы убить его.

Мое объяснение очень понравилось Новелли, и он посоветовал мне изложить мои мысли на бумаге и послать этот материал в редакцию „Corriere della Sera“ в качестве ответа на вопрос Сары Бернар.

— Однако, мой юный друг, — добавил Новелли, — должен вас предупредить, что вряд ли вся та гамма чувств и переживаний, которую вы сейчас описали, может быть воплощена на сцене. Вы развернули очень глубокий психологический этюд, но он абсолютно неприменим на сцене!..

Несколько дней спустя я имел удовольствие читать свою статью в „Corriere della Sera“. Сара Бернар в частном письме на мое имя очень тепло отозвалась о моем толковании поставленного ею вопроса. Но и Сара Бернар и другие мастера повторяли слова Новелли о том, что на сцене будет невозможно воплотить весь намеченный мною комплекс переживаний.

И, действительно, хотя впоследствии я и сыграл Отелло свыше полутора тысяч раз в различных странах и на различных языках (эту роль я играю на французском, итальянском, турецком, армянском и русском языках),

все же, несмотря на мои огромные усилия довести до зрителя всю ту гамму чувств, которую я отметил выше, мне до сих пор так и не удалось целиком передать эти четыре градации различных психологических состояний, но удавалось воплотить только ту или иную их часть. Это еще раз доказывает правоту моих учителей, не раз говоривших мне о громадной разнице, существующей между психологическим этюдом, намеченным в своем рабочем кабинете, и возможностью реализации этого этюда на сцене, в непосредственном сценическом действии.

Наше турне закончилось в Венеции.

Я получил от Новелли предложение остаться в составе его труппы на время следующего четырехмесячного гастрольного турне. Новелли прибавил мне жалованье и поручил ряд новых ролей, в том числе роль Кассио в „Отелло“. Согласно театральной иерархии это означало, что я перехожу на положение первого любовника, о чем я не замедлил сообщить моей чудной тетушке в Константинополь.

Наше гастрольное турне должно было начаться в Лондоне, где нам предстояло играть в театре Лусеит. Из Лондона наш путь лежал на Манчестер, откуда мы должны бы ехать на гастроли в Триест, а затем, после выступлений в столицах балканских государств, закончить нашу поездку в моем родном Константинополе.

Я горел желанием как можно скорее попасть в Англию, так как благодаря обильному и настойчивому изучению Шекспира я очень многое знал о выдающихся английских траги-

ках и сильно интересовался сохранившимися в Англии традициями актерского мастерства. Я только досадовал, что буду сильно занят на репетициях и спектаклях и поэтому не сумею ознакомиться с Лондоном и его музеями так, как того хотелось бы.

Однако случай благоприятствовал мне и придал нашей поездке в Лондон несколько туристский характер. Дело в том, что при переходе через Ламанш разыгралась буря, и наш пароход наскочил на мель.

Пассажирам не угрожало никакой опасности. Тем не менее на палубе поднялась невероятная суета. В этой обстановке часть сундуков с нашими костюмами и аксессуарами была захлестнута волной и... унесена за борт!

— Английский бог, что я тебе сделал!.. — кричал Новелли, стоя на капитанском мостике с непокрытой головой. — Неужели же, после того как я был во всех концах мира, у тебя хватило духу украсть мой багаж и мои костюмы?! И где же?! В твоём собственном море!..

С чисто-итальянской экзальтированностью Новелли предавался отчаянию и громко требовал, чтобы ему вернули его сундуки.

Только по прибытии в Лондон, куда мы причалили на буксире, страховой агент сумел успокоить Новелли, объяснив ему, что раз багаж был застрахован, то Новелли получит всю стоимость до последнего пенни так же, как и все расходы, вытекающие из факта потери театрального гардероба. И вот, в течение почти трех недель мы просидели в Лондоне без дела, причем вся труппа получала жалованье от страхового общества, а Новелли

имел удовольствие видеть восстановленной всю пропавшую часть своего сценического гардероба.

В течение всего этого времени я не вылезал из Британского музея и пять раз посетил Стратфорд на Авоне, родной город Шекспира.

Британский музей поразил меня своими размерами, богатством и особенно разнообразием собранных в нем коллекций, а также своеобразием своего построения: под крышами этого Музея, занимающего ряд громадных зданий, сосредоточена грандиозная публичная библиотека, обширные художественно-археологические собрания и поражающий своими масштабами естественно-исторический музей.

Основное мое внимание было сосредоточено на Англии в эпоху Елизаветы и на Шекспире как величайшем гении этой эпохи. Я с жадным любопытством знакомился со всем, что имело отношение к Шекспиру, его творчеству и к истории постановок его трагедий на английской сцене. Я пытливым смотрел на кафтан Макрэди,¹³ который он одевал в „Ричарде III“, на тюбан, который носил Кэмбл¹⁴ в роли Отелло, или на щит, которым пользовался Кин¹⁵ при исполнении Макбета. В Стратфорде я посетил дом Шекспира и с огромным волнением стоял у кровати, на которой он родился, кровати, представлявшей собой старую неуклюжую дубовую развалину... На пути из Стратфорда в Лондон я видел известную харчевню, в которой Шекспир часто встречался со своими товарищами, артистами театра „Глобус“, в частности же с Бербэджем,¹⁶ первым интерпретатором шекспировской драматур-

гии. Словом, благодаря этой благотельной морской буре я с головой окунулся в ознакомление и изучение той конкретной обстановки, в которой развивалась жизнь и деятельность Шекспира, и тех разнообразных памятников, которые свидетельствовали о судьбах шекспировского творчества на протяжении без малого трех столетий. Шекспир всегда являлся моим самым любимым драматургом, я зачитывался его произведениями еще в бытность мою в Армянском лицее в Венеции, я занимался им с первых же шагов моей профессиональной работы на сцене, я продолжал заниматься им и дальше на протяжении всей жизни, но никогда, быть может, сила и концентрация моего отношения — или, точнее сказать, моей влюбленности в Шекспира — не достигали таких вершин, как в течение этих трех недель свободного пребывания в Лондоне.

Наконец, наш сценический гардероб был восстановлен, и мы смогли начать наши гастрольные спектакли в театре Лусеум.

Первое впечатление от встречи с лондонским зрителем было достаточно неприятным. Я, привыкший играть перед зрителями южной Италии, был ошеломлен самым видом этих молчаливых лондонских истуканов во фраках и особенно мертвой тишиной, стоявшей в зале. Но зато, когда нам все же удалось их расшевелить, эти истуканы шумно повскакали со своих мест и, разевая квадратные челюсти, выпускали какие-то гортанные возгласы и крики.

— Радуйтесь, друзья мои! — говорил нам Новелли. — Ведь для того, чтобы взволновать зрителей у нас в Италии, нужно очень немного

усилий, но для того, чтобы расшевелить и тронуть этих людей, нужен поистине Геркулесов труд!..

Мне стало понятно увлечение этого холодного рассудочного народа такими представителями сценического темперамента, как Эрнесто Росси, Томмазо Сальвини или Эрмете Новелли: появление этих представителей эмоционального направления актерского искусства являлось здесь такой же необходимостью, как горячий луч солнца для окоченевших в северном туманном климате лягушек!

Перед отъездом из Лондона вся наша труппа во главе с Эрмете Новелли была приглашена в „Гаррик-клуб“, где после многочисленных и несколько затянувшихся комплиментов нам был преподнесен огромный плумм-пуддинг размером не меньше обеденного стола в семье среднего достатка.

До нашего приезда в Константинополь ничего не случилось такого, о чем следовало бы рассказать на страницах этих записок. Но я должен упомянуть о смешанном чувстве волнения, радости и тревоги, все более и более охватывавшем меня по мере приближения к моему родному городу, в который я возвращался после длительного перерыва.

Мы направлялись в Константинополь в конце января 1909 года, т. е. уже после младотурецкого переворота, сильно изменившего направление внутрисполитической жизни Турции. Пока я находился в Италии или путешествовал по Европе и Африке, я мог ощущать себя в состоянии некоей экстерриториальности. Я, разумеется, следил по газетам за

назревавшими в Турции событиями, но я не был подчинен самому ходу этих событий, я мог оставаться их сторонним наблюдателем. Теперь же мне, турецкому подданному, предстояло ступить на константинопольскую почву и, следовательно, так или иначе окунуться в ту сложную атмосферу, которая определялась совершившимся год тому назад переворотом младотурок и продолжающейся борьбой между вождями младотурецкой партии и еще удержавшим свою власть Абдул-Гамидом. Я хорошо знал к этому времени, что армянская нация является одним из объектов внутривосточной борьбы и внутривосточной игры противоборствующих группировок Турецкой империи, с одной стороны, и великих держав — с другой. Поэтому я не без волнения и тревоги думал и о моих родных, находившихся в Константинополе, и о судьбах, ожидающих меня самого на берегах Босфора.

С другой стороны, меня охватывало естественное волнение при мысли о встрече с родными, в особенности же с моей матерью, которую я столько лет не видел. И я с радостью представлял себе, какое высокое мнение сложится обо мне у моей чудной тетушки, которую я решил совершенно свободно и открыто посещать, несмотря на запрет моего отца.

И вот, наконец, я снова увидел этот изумительный город, единственный в своем роде, с его пестрыми разноплеменными жителями, в котором на перекрестке двух улиц можно встретить и добродушных спокойных турок в огромных красных фесках, и хитрых, как лисицы, быстроходных левантинцев, и чрезвычай-

чайню подвижных евреев, и ассирийцев в пестрых широких костюмах, и сухих и длинных египетских феллахов с резко выступающими скулами, и индусов с огромными тюрбанами на головах, и полных, грузных армянок, расплывшихся от жира и одетых по последней парижской моде, и арабов в своих белых бурнуссах, — город, где на любой улице можно одновременно слышать турецкий, армянский, греческий, итальянский, арабский, еврейский, а часто и русский язык.

К великому моему сожалению, родители мои не захотели присутствовать на нашем первом спектакле, так как были очень недовольны, что я стал актером, и считали ниже своего достоинства идти смотреть меня в театре. Отец говорил со мной о чем угодно, кроме моих занятий, спектаклей и театра, а когда я прошел в спальню к матери, она заплакала, но все же обещала тайком прийти в театр и посмотреть меня. Такова была сила косности и ложных взглядов на профессию артиста! И только моя чудесная тетушка, совершенно постаревшая, со своим чудовищным профилем старого носорога, захлебывалась от радости и время от времени даже теряла дар речи.

Наши константинопольские гастроли должны были открыться „Венецианским купцом“ Шекспира, в котором Новелли с громадной силой выражения играл Шейлока.

В день спектакля, назначенного в помещении Théâtre des Variétés, нам стало известно, что все билеты проданы, и я с тревогой думал о том, как я приглашу мою мать и мою тетушку. Но перед самым началом спектакля,

когда мы уже гримировались, прибежал встревоженный импрессарио и сообщил, что ни одного зрителя в театре нет. Поднялся переполох. Оказалось, что ростовщики и владельцы меняльных лавок, очень многочисленные в Константинополе и имевшие свои конторы на главном базаре в Стамбуле, через своих представителей заблаговременно скупили все билеты на „Венецианского купца“, в виде протеста против постановки этой пьесы и особенно против трактовки центральной роли нашим саросомисо, так как понаслышке узнали, будто бы Новелли в образе Шейлока бичует и осмеивает тип ростовщика. Так наш первый спектакль в Константинополе, несмотря на полный сбор, не смог состояться: театр был совершенно пуст!..

Новелли опасался за судьбу наших гастролей, но последующие спектакли прошли с большим успехом. Пресса не замедлила выделить меня как уроженца Константинополя и расточала по моему адресу особенно лестные похвалы.

Удовлетворенный столь очевидным успехом, я набрался храбрости и отправился к моему дедушке, которого я застал за утренним кофе в его неизменных огромных синих шароварах, перехваченных широким пестрым поясом, в кафтане с золотыми украшениями и с феской на голове.

— Ведь ты уже зрелый мужчина, — воскликнул дедушка, тяжело и шумно подымаясь из-за стола, — так где же твои усы?! Где усы, я спрашиваю?!

Он никак не мог примириться с моим безусым, типично актерским лицом, продолжая

считать, согласно своим старозаветным понятиям, что бритое лицо недостойно взрослого человека и позорит его (надо заметить, что в то время мужчины, занимавшиеся однополый любовью за деньги, обязательно брили лицо, а такого рода мужчин в Константинополе было немало, и именно это обстоятельство повергало в отчаяние моего дедушку при каждом взгляде на мое молодое безусое лицо).

— Не смей подходить ко мне, пока не отрастишь усы, — неистовствовал дедушка, путаясь в своих широких шароварах, — ты позоришь родовую честь нашего дома!..

Но он был добродушным стариком, и после некоторой подготовки я уговорил его пойти вечером на наш спектакль. В одном из антрактов дедушка расцеловал меня, что означало полное примирение, так что во все время моего пребывания в Константинополе я жил у него в доме, изредка посещая моего бедного отца, который до конца своих дней так и не смог примириться с мыслью о том, что сын его — актер. . .

Спектакли наши приближались к концу. Перед самым их окончанием однажды в полдень какие-то военные люди с грозным официальным видом подъехали к нашему дому. Оказалось, что они посланы султаном Абдул-Гамидом, который выражает желание видеть мое представление у себя во дворце, так как интересуется мною как уроженцем Константинополя, которого так усердно отмечают газеты. Я должен был подготовиться к выступлению, захватить все необходимое и следовать с посланными за мною людьми во дворец.

Надо заметить, что самое это приглашение (особенно принимая во внимание мою несколько необычную биографию) было вполне в порядке вещей. Каждый раз, когда Константинополь посещала какая-нибудь „известность“, будь то оперный премьер, драматический артист, нашумевший акробат или хороший клоун, — от Сары Бернар, Элеоноры Дузе и Сальвини до циркового дрессировщика Леонидаса с его говорящими собаками и лошадьё-математиком, — эта „известность“ приглашалась во дворец для того, чтобы скрасить угрюмые часы „тени бога на земле“, т. е. султана Абдул-Гамида (не знаю, какого именно бога он был тенью, но, во всяком случае, его так величали!..).

С огромным любопытством и страхом я последовал за посланными за мною людьми, которые повезли меня в Ильдыс-Кешк, дворцовую виллу на Верхнем Босфоре, где, окруженный албанскими преторианцами и многочисленнейшими шпионами, погруженный в объятия и ласки гарема, „томился“ Абдул-Гамид.

Когда мы прибыли во дворец, мне было приказано опустить глаза на землю, не смотреть по сторонам и следовать за проводником. Я был проведен в какой-то небольшой флигель и очутился в меблированной по-восточному комнате с роскошными коврами и мягкими диванами. Окна были затянуты особыми сетками, делавшими внутреннее освещение несколько таинственным и не дававшими возможности видеть, что делается в примыкающем саду. Снаружи все время раздавалась тяжелая и мерная поступь часового-албанца, который дви-

гался ритмическими шагами, хрустя по усыпанным гравием дорожкам сада.

Я предстал перед глазами одного из адъютантов султана, объявившего мне, что было бы желательно при моем выступлении, чтобы я рассказал анекдоты и изобразил бы в лицах различные нации Османской империи, т. е. армян, албанцев, арабов, евреев, греков, персов. Меня спросили о необходимых аксессуарах, и я сказал, чтобы мне приготовили костюмы разнообразных национальностей. Адъютант султана указал мне, чтобы при моем выступлении я не всматривался в сторону зрительного зала, так как Абдул-Гамид должен присутствовать на спектакле невидимо для меня.

Затем начались томительные часы ожидания, в течение которых я непрерывно размышлял о предстоящем выступлении и подготавлился к нему, находясь в отдельной комнате небольшого флигеля. Только ритмические шаги албанца-стражника, мерно ступавшего по гравию за затянутым сеткой окном, нарушали царившую тишину.

Наконец вошел адъютант султана и объявил, чтобы я следовал за ним, так как через несколько минут надо будет начинать представление.

Небольшой дворцовый театр Ильдыс-Кешка был действительно очень красив. Но я не мог предаваться каким-либо эстетическим наблюдениям, так как мне оставалось совсем немного времени, чтобы осмотреть принесенные для меня национальные костюмы и дать указания слугам, назначенным для того, чтобы помогать мне переодеваться.

Я выступил в качестве трансформатора, изобразив старого армянского купца, затем священника-грека, еврейскую старушку-кумушку, французскую демимонденку, продавца халвы — албанца и ночного сторожа — сирийца, при изображении которого я закончил свое выступление подражанием различным шумам ночного города: я пролаял по-собачьи на все лады в постепенно замирающей гамме и затем кукарекнул по-петушиному, что в моем импровизированном обозрении должно было означать близость рассвета, наступление утра, а стало быть, и конец моего номера. Я ждал хотя бы какого-либо знака одобрения, но в пустом зале попрежнему царил могильная тишина. Занавес упал.

Тотчас же ко мне подбежал молодой адъютант и, одобрительно отозвавшись о моем импровизированном выступлении, передал приказание прочесть что-либо из Корнеля или Расина на французском языке. Это было для меня приятным сюрпризом. Я прочел отрывки из „Сида“, „Цинны“ и „Полиевкта“ Корнеля и закончил монологом из „Андромахи“ Расина. Уходя со сцены, я уловил донесшийся из зрительного зала глубокий болезненный вздох и тихий старческий кашель. Я невольно бросил беглый взгляд — и за золоченой решеткой увидел профиль смуглого человека с черной крашеной бородой, большим орлиным носом и резко выдающимися скулами, на голове которого ярким пятном алела красная феска. Поистине это была тень, но не тень бога, а тень какого-то страшного паука...

Ко мне приблизились адъютанты и выра-



Ваграм Папазян
(Константинополь, 1909 г.)

зили удовлетворение, заявивши, однако, что я смогу покинуть дворец только завтра утром, когда поднятые на ночь мосты будут снова спущены, а потому я буду иметь счастье ночевать под кровом султана.

Меня провели в какой-то флигель. Уже смеркалось. Длинный худой нубец с выпяченными огромными лиловыми губами принес обильный и вкусный ужин, который я одиноко съел, размышляя о великих мира сего.

Надо сказать, что посещение резиденции Абдул-Гамида совершенно неожиданно для меня помогло мне... познать Макбета и послужило толчком к моей углубленной работе над этой замечательной трагедией, из каждой строчки которой как будто сочится теплая кровь, такая же красная, как цвет фески Абдул-Гамида, этого коварнейшего и жесточайшего монарха, соединившего в себе интеллигентность европейца с замашками азиатского деспота эпохи монгольского завоевания.

Ночью во дворце — или, точнее сказать, во дворцовом флигеле — со мной произошел неприятный случай, который я не могу не описать. Оказанное мне гостеприимство было очень лестно, но меня забыли ознакомить с расположением флигеля. Накормив меня вдоволь и запев в комнате, меня поставили в совершенно безвыходное положение, из которого я не знал, как выйти. Я долго метался по комнате и в конце концов, не находя иного исхода, решил сделать над собой большое усилие — и уснуть. Во сне я видел, что купаюсь. Сначала это ощущение было приятно, — волны были теп-

лые, — но затем, повидимому, от долгого купанья, мне стало холодно, и я проснулся. Теперь все было ясно!.. Я был совершенно сконфужен и не знал, как выйти из положения... Тут я заметил прекрасный сирийский глиняный кувшин, наполненный водою и, повидимому, внесенный в комнату во время моего сна. Я взял кувшин и вылил воду на диван, на котором спал, после чего отбил у кувшина ручку. Когда утром явился евнух, я показал ему на разбитый кувшин и с грустью в голосе сказал, что, мучимый жаждой, я ночью хотел напиться воды, взял кувшин, но, к несчастью, ручка отбилась, и вся вода вылилась на постель.

— Ничего, — с широкой добродушной улыбкой ответил мне евнух, — ничего, милый раб (ибо здесь все мы были рабы!..), — солнце Магомета вмиг осушит эту воду!..

От имени султана мне был передан маленький сафьяновый кисет с золотыми монетами, запечатанный дворцовой печатью. Дворцовое ландо с треском доставило меня домой, где уже начинали не на шутку беспокоиться о постигшей меня участи.

Мое посещение султана в известном смысле оказалось прощальным визитом: месяц спустя, в апреле 1909 года, в процессе развития младотурецкого движения, Абдул-Гамид был насильственно свергнут. Дворец султана был взят восставшими, а его страшный хозяин был найден спрятавшимся в одной из комнатушек за помещением гарема. На-смерть перепуганный, он в волнении выслушал весть о своем низложении. А еще спустя некоторое время я имел удовольствие изображать этого тирана в одной

из пьес исторического характера. *Sic transit gloria mundi!*..

Гастрольные спектакли Новелли закончились. Закончилось и самое наше гастрольное турне. Труппа должна была возвратиться в Италию.

В это время Новелли серьезно заболел, и было очевидно, что в ближайшие месяцы выступать он не сможет. Мои соотечественники начали уговаривать меня остаться в родном городе и стать во главе вновь организуемого театра, который должен был ставить лучшие произведения классической драматургии. В этом театре я мог рассчитывать на ведущие роли и таким образом осуществить мою давнишнюю мечту. С другой стороны, меня манила возможность видеть мою мать и побыть некоторое время возле нее, в тепле ее любви и ласки. И, наконец, в дело вмешалась моя чудесная тетушка, окончательно склонившая меня к решению задержаться на некоторое время в Константинополе.

Все это вместе взятое определило мое решение: я проводил моего учителя и моих товарищей по труппе и, позволив себе небольшой отдых, с головой ушел в организацию нового, „своего“ константинопольского театра.

• • •



МОЙ ПРОБНЫЙ СЕЗОН В КОНСТАНТИНОПОЛЕ

*Особенности теат-
ральной жизни
Константинопо-
ля • Театры и
актеры*

Решая остаться в Константинополе, я не отдавал себе ясного отчета в том, что я вступаю на чрезвычайно своеобразную почву и почти неизбежно попаду в положение внутреннего творческого конфликта между принципами, воспринятыми мною в Европе, и

теми реальными возможностями, которые немудимо диктовались всем неповторимым своеобразием константинопольской жизни.

Действительно, театральная жизнь в Константинополе складывалась исключительно своеобразно. Я уже отмечал, что вплоть до младотурецкого переворота Турция вообще не знала профессиональных турецких актеров и что спектакли на турецком языке давались в исполнении актеров, принадлежавших к национальным меньшинствам Османской империи (в частности в исполнении армянских актеров). В предвоенное десятилетие ведущим актером такого порядка был Минакьян, о деятельности которого я буду говорить несколько ниже. В этой особенности заключалось первое своеобразие театральной жизни Константинополя.

В то же время Константинополь не имел ни одного стационарного государственного театра. Больше того: в Константинополе вообще не знали стационарных театров со стабильными труппами. В области театра этот громадный космополитический город, с одной стороны, жил гастроллями европейских оперных и драматических театров (в том числе итальянской оперы, которую здесь очень ценили), а с другой — питался спектаклями целого ряда полупрофессиональных драматических ансамблей, дававших представления на разных языках для разных национальностей. О Минакьяне и возглавлявшемся им ансамбле я не говорю — это было предприятие, достигшее известной профессиональной зрелости. В данном случае я имею в виду разные полупрофессиональные национальные труппы — армянские, греческие, болгарские

и т. д. В этих национальных и организационных особенностях заключалось второе своеобразие театральной жизни Константинополя.

В подобных условиях на судьбах театра лежала неизгладимая печать личной частной инициативы, печать какого-то кружкового домашнего дела, печать любительщины. Эти местные театральные труппы по целому ряду важнейших признаков не могли считаться профессиональными труппами и на самом деле не являлись ими. В этом заключалось третье своеобразие местной театральной жизни.

Совершенно естественно, что, пройдя профессиональную школу в условиях итальянского драматического театра и уже имея некоторый профессиональный стаж, я неизбежно должен был прийти к внутреннему конфликту в силу работы в специфических условиях театральной жизни Константинополя. Не говорю уже о политике национального угнетения, которую мне, как „инородцу“, предстояло весьма чувствительно испытать на своей собственной шкуре...

Но я хочу покончить с этими общими замечаниями и поскорее перейти к непосредственному описанию событий, развернувшихся в Константинополе, ибо я всегда предпочитаю непосредственные переживания любым абстрактным рассуждениям.

Итак, проводив моего учителя и моих товарищей по труппе Новелли, я остался в Константинополе. Меня окружало большое количество молодежи и несколько старых актеров, обуреваемых жадой создать „собственный театр“. Мы сняли в аренду помещение греческого театра „Одеон“ и приступили к репетициям.

По моему настоянию для нашего первого спектакля мы остановились на „Отелло“. Образ Отелло уже давно увлекал меня и являлся конечной целью всех моих артистических мечтаний.

Первое впечатление об этой трагедии я получил во время уроков английской литературы в Армянском лицее в Венеции. Образы этой пьесы, которые нарисовал нам наш преподаватель, характеры ее героев и, наконец, трагическая судьба мавра — все это произвело на меня такое сильное впечатление, что я во что бы то ни стало захотел лично прочесть пьесу. Но, давая нам на уроках лишь общее представление об английской литературе, дирекция лицея считала, что нам еще рано самим читать эти произведения. В лицейской библиотеке „Отелло“ мне не выдали. Тогда, предложив одному из учеников старшего класса взятку в виде трех воскресных праздничных десертов, я через его посредство все же получил на-руки запретную книгу.

Это был перевод „Отелло“, сделанный Карлом Рускони. Я жадно набросился на книгу (читать мне приходилось втайне, урывками, по ночам, в том помещении, в которое единственно разрешалось выходить по ночам из дортуара). Образы трагедии глубоко запали в мое сознание. Целыми днями я чувствовал себя под впечатлением этого чтения, и перед моими глазами все время вставали различные картины из жизни венецианского мавра.

Я начал искать вокруг себя кого-либо, кто по своим внешним признакам, по своей манере говорить и ходить, по складу и тембру своей

речи был бы похож на того венецианского полководца, который вставал в моем воображении и требовал совершенно конкретных очертаний. Но я не мог найти даже отдаленной, даже приблизительной модели...

И вот весной, в день праздника Régate boucintoro, наша школа также должна была принять в нем участие. Каждый класс нашего лицея имел свою лодку с пятнадцатью парами весел, причем каждая из этих лодок именовалась каким-либо мифологическим или историческим именем. Лодка нашего класса называлась „Плутон“.

Традиция требовала, чтобы во время Régate на носу каждой лодки стоял один из учащихся с флажком в руках и во время прохождения по изгибам каналов громкими криками предупреждал встречные лодки. Роль эта пала на меня.

Мы присутствовали на Régate и на обратном пути должны были спуститься по Большому каналу до моста Риальто, а оттуда по маленьким узким канальчикам вернуться к ужину в школу.

Во время этого путешествия я чувствовал себя как старый адмирал на своей триreme и, скользя на носу лодки по историческим каналам Венеции, я представлял себе, что, быть может, Отелло, как венецианский генерал, весь закованный в латы, после какой-либо большой победы, идя во главе венецианского флота, мог спускаться на своем адмиральском корабле по Большому каналу ко дворцу дожей. Я так был увлечен этой картиной, что не заметил, как из-под арки моста Риальто вынырнула лодка, на

носу которой стоял гондольер, совершенно сожженный солнцем. У него был широкий лоб, брови щеткой, черные глаза, жесткие черные волосы. Он стоял с открытой грудью, с загорелыми мускулистыми руками, обнаженными выше локтя. Широко раскрыв рот, сверкнув молочно-белыми зубами, он приставил ладонь в виде рупора и резко выкрикнул полагающийся сигнальный возглас.

Я был поражен этим внезапным видением, так как мгновенно узнал в нем неясный образ моих грез: это был тот самый Отелло, которого я так жадно хотел увидеть наяву... Я сделал инстинктивное движение навстречу моему герою и... моментально очутился в воде.

В то же мгновение пятнадцать пар весел остались без гребцов, и все мои товарищи под предлогом помощи утопающему (хотя я отлично плавал) бросились в воду, подняв настоящий гвалт. С борта лодки свешивалась голова перепуганного синьора Гонзальво, проклинавшего всех богов, ибо действительно класс угрожал выйти из повиновения.

Однако крики и угрозы нашего надзирателя быстро вернули нас к действительности, и через несколько минут мы все уже находились на своих местах. Мой герой, мой Отелло был далеко, но я все же увидел его, почувствовал его дыхание, слышал самый его голос — я уже знал его в лицо...

Сколько лет прошло с тех пор, сколько раз, на скольких сценах, в скольких странах и на скольких языках мне приходилось изображать Отелло — и все же это юношеское видение не раз вновь и вновь вставало передо

мной как некая далекая отправная точка, как некий исходный пункт, находящийся у истоков рождающегося артистического сознания.

И вот, наконец, я получал теперь возможность практически взяться за роль Отелло, мысль о которой не покидала меня в течение моей профессиональной учебы у Новелли и Дузе и во время моей работы в составе труппы Новелли. Мы раскопали очень старинное издание „Отелло“ на армянском языке, — издание очень старомодное, где встречались фразы и слова, совершенно невозможные для употребления на сцене, и с громадной горячностью принялись за репетиции нашего первого спектакля. Я несколько подчистил старомодный перевод и засел за изучение текста роли на армянском языке.

Труппу нашего театра правильнее всего было бы назвать „люскутной“. Здесь был любитель, по профессии доктор медицины, не имевший успеха в медицинской практике, и другой любитель из купцов, потерпевших банкротство. Была ростовщица, к концу своей жизни почувствовавшая, что только свет искусства скрасит конец ее несчастной жизни. Была любительница, пережившая жестокие превратности судьбы и пришедшая в театр искать утешения хотя бы в иллюзорной любви на подмостках сцены. И, наконец, было два-три профессионала, — однако же профессионала в специфическом понимании своеобразной театральной жизни Константинополя.

Все эти люди действовали из вполне искренних побуждений: они действительно любили театр, хотя и не имели достаточного профес-

сионального понятия о нем. Я считаю, что существует большая разница между пониманием театра и любовью к театру. Те, которые имеют понятие о театре, но не любят его, приносят наибольший вред театру, тогда как те, которые питают любовь к театру, но не имеют достаточного понятия о процессах, с ним неразрывно связанных, являются настоящими мучениками своего чувства, никогда не могущими быть полезными настоящему театру. В своем чистом виде и те и другие являются Дон-Кихотами от театра и искусства. И лишь те, которые могут зародить в себе, бережно взлелеять и воспитать глубокую любовь к театру на ряду с глубоким самоотречением во имя театра и его разносторонним познанием, — лишь они оказываются по-настоящему на высоте задачи. И без этого рода людей не может быть театра

Мы репетировали без усталы, целиком отдавшись нашему новому театральному предприятию.

Наконец настал день премьеры — 1 августа 1909 года.

Я не хочу говорить ни о декорациях, ни об аксессуарах, так как все это было очень невысокого качества.

Но я не могу не обрисовать основных действующих лиц, так как без этого останется неясной самая сущность тех конфликтов, через которые мне суждено было пройти в течение этого первого „пробного сезона“ в Константинополе.

Моя первая Дездемона была приблизительно вдвое старше меня. Это была огромная блондинка, совершенно „безлобая“: там, где конча-

THÉÂTRE D'HIVER DE MOSA

A CADIXEUY

Compagnie Dramatique Ottomane

JEUDI soir 6/19 Août

et VENDREDI 7/20 Août 1909, en MATINÉE

REPRÉSENTATION EXCLUSIVEMENT RÉSERVÉE POUR LES DIMES

avec le concours du Théâtre Impérial

DE VAHRAM PAPAZIAN

Pour la première fois

OTHELLO

En 5 actes de Shakespeare

Othello V. PAPAZIAN

Iago KEMAL AMIN BEY

Cassio KEMAL BEY

On trouve des billets à Cadixeuq chez M. Assa-
dourian et à la Pharmacie du Couch-Lille.

Программа спектакля „Отелло“ в Зимнем
театре в Константинополе
(Французский текст)

лись брови, сразу же начинались волосы. К этим волосам, дабы более походить на венецианку, как она ее себе представляла, моя Дездемона прикрепила широкую красную ленту с золотыми кистями, ниспадавшими несколько ниже талии. Она была одета на сцене в бархатное, шоколадного цвета, платье и носила туфли с каблуками времен Людовика XV, стискивавшие ужасные по своей толщине щиколотки в чулках кремового тона. Она говорила непоставленным голосом — какое-то отвратительное грубое контральто с коротким дыханием...

Мой первый Яго был не менее безнадёжен. Низенький, худой, с застывшими глазами навывкате, с неприятным голосом, он не имел никакого понятия о том, как надо держаться на сцене... На спектакле, к моему ужасу, он появился в светлом, соломенного цвета, парике, особенно несуразном при резком кофейном оттенке его кожи.

Еще несколько слов об Эмилии, дабы окончательно дорисовать картину моего окружения... Но неужели же, друг-читатель, вы до сих пор не догадались?! Кто же мог быть Эмилией, как не моя чудесная добрая тетушка, которую ничто не могло удержать от желания внести свою лепту искусства на алтарь моего первого дебюта!..

Для этой премьеры моя тетушка превзошла себя. Среди всех артистов нашей „доскутной“ труппы она была своего рода „мастером с большим стажем“, так как на своеобразном константинопольском театральном рынке она считалась первой характерной артисткой и бралась играть различные роли — от комических старух до

Меден включительно. И вот теперь, в возрасте за шестьдесят лет, она играла со мною роль Эмили!.. При этом она вставляла свои замечания на репетициях и категорически настаивала, чтобы мы выполняли эти замечания. Так, она советовала Дездемоне по возможности чаще пересыпать свою речь вздохами, утверждая, будто в таком случае трогательные сцены станут особо доходчивыми, а мне она очень настойчиво рекомендовала добиваться наибольшего эффекта в конце трагедии, предлагая, чтобы я не закалывался условным театральным образом, но заранее приготовил бычий пузырь, наполненный красной жидкостью, спрятал его под одеждой и при последней реплике Отелло острым кинжалом проколол пузырь, дабы кровь на глазах у публики залила мой костюм. Напрасно я старался объяснить, что подобный способ и не эстетичен, и не театрален: тетушка мотала головой и заводила томительные разговоры о „новых веяниях“... В роли Эмили она была совершенно невыносима. Словом, антураж был такой, что теперь я дал бы очень много за то, чтобы увидеть весь этот ансамбль из первого ряда партера, просто в качестве зрителя, любопытства ради...

Наш спектакль имел громадный успех. При моем первом выходе на сцену, по обычаю константинопольского театра, двенадцать белых голубей слетели с галереи и, шурша крыльями, опустились почти у самых моих ног на освещенной сцене (этот обычай приветствовать первое появление любимого актера путем выпуска голубей представляет собою нечто специфически местное: при театре содержится

голубятня, и сторож, или какой-либо служащий театра, по заказу выпускает голубей с галереи, причем птицы, естественно, летят на свет и стаей падают на сцену к моменту появления того или иного актера, которому оказывается подобный прием).

Отзывы прессы были блестящие: местные армянские, греческие и еврейские газеты осыпали меня такими похвалами, что я невольно краснею, когда эти старые газетные вырезки сейчас попадают мне на глаза в моем артистическом альбоме... Однако был и очень серьезный одобрительный отзыв местной английской газеты „Levant Herald“, который я считаю первой заслуживающей внимания рецензией обо мне и моей игре.

Однако продолжать и развивать наше театральное предприятие не было никакой возможности. Прежде всего для этого просто не хватало средств: местный армянский зритель не был еще в достаточной мере втянут в театр, и невозможно было рассчитывать на такие сборы, которые окупили бы все наши расходы. К тому же с моими начинающими любителями я не мог быстро готовить новые постановки. Наконец, очень трудно было обеспечить переводы тех пьес, которые я хотел ставить.

Несмотря на все эти трудности, мы приступили к репетициям второй постановки, для которой я выбрал пьесу Ибсена „Привидения“. Найти переводчика, который смог бы перевести пьесу с норвежского языка, оказалось невозможным, так что пришлось удовольствоваться переводом, сделанным с французского текста. Это был очень слабый перевод, который бук-

важно выводил меня из терпения на репетициях.

Роль фру Альвинг, разумеется, пришлось отдать моей тетушке. Но кому поручить роль Регины, молодой, красивой Регины? Как избежать того, чтобы эта роль попала к моей вчерашней Дездемоне?!

Выход был найден моей тетушкой: она решила поручить роль фру Альвинг молодой начинающей актрисе лет двадцати трех, а сама тетушка вызвалась взять на себя... роль Регины! Это было выше моих сил, и, под предлогом гастрольной поездки, я прервал начавшиеся было репетиции „Привидений“, решив воспользоваться приглашением нашего ансамбля в город Родост на берегу Мраморного моря, неподалеку от Константинополя. Это должно было быть моим первым самостоятельным артистическим турне с „собственным“ театром: теперь уже я сам попадал на положение саросомисо подобно моим учителям и мастерам... Нас пригласили на четыре спектакля, гарантировав нам помещение, пансион и вполне приемлемую денежную компенсацию.

Тут передо мной встал вопрос о костюмах, так как я хотел решительно положить конец тому нестерпимому произвольному разнобою, который имел место в области костюмов в нашей постановке „Отелло“.

По рекомендации моей чудесной тетушки я отправился к единственной в то время в Константинополе костюмерше, старообразной гречанке мадам Софи, владелице довольно разнообразного гардероба, которым пользовались главным образом в течение зимних карнаваль-

ных маскарадов, беря отсюда костюмы и прокат. Гардероб оказался довольно солидной давности. Я уж гот в был примириться с этим, но и тут меня постигла неудача: гардероб являлся единственным средством существования мадам Софи, она буквально тряслась над ним и решительно отказала мне, безапелляционно заявив, что не хочет рисковать своим имуществом при нашей поездке по морю в Родост.

Я вернулся расстроенный. Дедушка заинтересовался причиной моего плохого настроения и, после моих разъяснений, совершенно неожиданно для меня вызвался пойти со мной к мадам Софи. Он приделся, слегка завил усы, — и мы вышли.

Встреча была самая неожиданная: и дедушка, и мадам Софи долго не могли вдоволь нахохотаться, так что я терялся в догадках относительно создавшейся ситуации... Оказалось, что мой дед в молодости был знаком с мадам Софи, когда в эпоху султана Абдул-Азиса она еще играла ангелочков и субреток в турецкой оперетте, что сейчас было трудно себе представить, взирая на ее внушительные объемы... Дедушка попросил меня оставить их вдвоем, сказав, что я могу спокойно итти по моим делам, так как необходимые костюмы, несомненно, будут в моем распоряжении. И действительно, на следующее утро какой-то хамач (т. е. носильщик), сопровождаемый самой мадам Софи, принес две объемистые корзины с костюмами в дом моего дедушки.

Мы арендовали паровой катер и в конце октября, в жуткую пору, подняли якорь в кон-

ՕՐԵԼԼՕ

ՀԵՂԻՆԱԿ ԶԵՅՔՍՐԻՐ

Օգոստոս 6 Հիմնադրարի զիւեր արանց եւ 7 հորքար
ցերեկ կամանց համար

ԹԻՍԺԷՏԻ 5 ԱՐԱՐ

Պ. ՎԱՀՐԱՄ ՓԱՓԱԶԵԱՆԻ ՄԱՍՆԱԿՅՈՒԹԵԱՄԲ

Սոյն ներկայացման համար պէտք էզած Եսքողջ տե-
ֆօններ , հազուսներ եւ այլ պիտոյններ մանմաւորա-
բար պիտհասուած են :

ԶԻՆՈՒՐՆԵՐ ՆՈՒԱԳԱԾՈՒՆԵՐ ԺՈՂՈՎՈՐԴ ԺՈՂՈՎ.ԲԻ
ՊԱՅՅՈՆԵԱՅՆԵՐ ԵՒ ԱՅՈՆ

Վարագոյրներու միջոցները ընտիր նուագածուաց
խումբ մը պիտի նուագէ



ՓՈՐՁԻ ՎՐԱՅ Է

ՀԱՄԱԿԱՆ ՓՈՐՈՍՈ ՎԵՆԵՏԻԻ ՎԱՏԱԲԱՆՆԵՐ
ԹԵԼԵԶՐԱԿԵՆ ԳՐԱՆ ԼԻՐ ԱՐԼԵԶԻԵՆ

Տօմները կը ծախուին Գուպդիսի Առասար ԼԷԻԻ վաճառատներ .
Եւ Գուպդիսիի գիւղարուներ

Программа спектакля „Отелло“ в Зимнем
театре в Константинополе
(Текст на турецком языке)

стантинопольской пристани. Минуя Принцевы острова, мы взяли курс на Родост.

Люди, пригласившие нас в Родост, встретили нас на пристани. Это были попечители местной школы, которые при помощи наших спектаклей надеялись собрать большие деньги и, таким образом, покрыть недостающие средства на неотложные нужды школы. И так как у этих людей не оказалось более подходящего помещения, то спектакли должны были происходить... в церкви!

Алтарь был затянут толстым парусным холстом, и тут-то и должны были происходить представления „Отелло“.

Жители этого городка (в основной своей массе это были рыбаки) чуть ли не впервые видели театральное представление и реагировали на него со всей непосредственностью и силой нетронутых человеческих душ. Были моменты, когда зрители буквально смешивались с актерами... А в наиболее напряженных эпизодах раздавалась неудержимая ругань по адресу Яго, которого, по моему, следовало ругать не за его злодейские поступки, а за его бездарную игру... Однако наши спектакли имели успех и дали немало денег их устроителям.

Усаживаясь на катер, чтобы возвратиться в Константинополь, я все ожидал получения обусловленного гонорара. Но вот попечители подошли ко мне и — вместо обещанных денег — преподнесли сотню огромных апельсинов. Попечители заявили, что они глубоко благодарны за помощь, которую мы оказали школе нашим искусством, но чтобы мы смотрели на это

как на свой долг и что ста апельсинов нам должно быть совершенно достаточно...

Мне было так стыдно, что я — главный представитель этого театра и его премьер — не нашел ни одного слова протеста... Мои товарищи тотчас же расхватили эти сто апельсинов, и мы с вытянутыми лицами очутились в открытом море по пути в Константинополь, обмениваясь впечатлениями от пережитого...

Но в довершение всего, в момент этих неожиданных „расчетов“ с нашими „импресарио“, мы забыли на берегу все костюмы мадам Софи, о которых вспомнили, лишь очутившись на пристани в Константинополе. Костюмов этих мы так и не получили, и мадам Софи пришла в неистовство, узнав о пропаже ее имущества. Бедный мой дедушка, не знаю уж каким образом, еле-еле успокоил эту старую разбушевавшуюся мегеру. Какими именно монетами ему удалось успокоить мадам Софи, мне так и осталось неизвестным, так как эту тайну он унес с собой в могилу: месяца через полтора после описанных событий он заболел и умер, оставив мне по завещанию небольшой дом. Я тотчас же продал этот дом, дабы обзавестись основательным собственным гардеробом и раз навсегда избавиться от всяких контрагентов вроде мадам Софи, так как я сильно сомневался, чтобы я когда-либо сумел компенсировать самых очаровательных мадам Софи тем таинственным способом, которым это удалось сделать моему покойному дедушке.

Всех этих опытов было достаточно. Я убедился в моей личной непригодности на роль руководителя труппы при тех серьезнейших

трудностях, которые стояли на пути создания театрального дела в своеобразных условиях театральной жизни Константинополя. И я стал упорно думать о возвращении на тот широкий путь европейского театра, по которому мною уже были сделаны первые, наиболее трудные шаги и где моя национальность не являлась чем-то одиозным, как в условиях тогдашнего политического режима Турции.

Крушение режима Абдул-Гамида обусловило ряд перемен в области общественной и культурной жизни Турции, однако непосредственно в области театра положение вещей почти не изменилось, даже несмотря на то обстоятельство, что теперь сами собою пали такие преграды, как запрещение мусульманам выступать на сцене.

Ведущую роль в константинопольской театральной жизни попрежнему сохраняли армянские актеры, игравшие на турецком языке и имевшие своего признанного принцепала в лице выдающегося артиста и театрального деятеля Минакьяна.

В молодости, будучи студентом Парижской Сорбонны, Минакьян имел возможность приглядеться к крупным французским мастерам, в частности же к Фредерику Лемэтру. Возвратившись в Константинополь, Минакьян долгое время был преподавателем французского языка в турецких школах, насаждал школьные любительские спектакли и кончил тем, что променял должность педагога на профессию актера.

Минакьян стал очень популярен и любим среди турецких зрителей. Он выступал во главе своей труппы в различных театральных зда-

ниях Константинополя, играя исключительно на турецком языке.

Непосредственно перед турецким театром заслуги Минакьяна велики в том отношении, что он стал активно пропагандировать репертуар Шекспира и Мольера, пьесы которых сам переводил на турецкий язык. Правда, при этом Минакьян несколько видоизменял содержание пьес, сближая их с особенностями и условиями местной жизни, но таков уж неизбежный путь ассимиляции европейской литературы в отдельных странах, в свое время оторванных от общеевропейских процессов культурного развития (к наиболее тактичным переводам и переделкам Минакьяна относится „Скряга Гамид“, представляющий собою переделку мольеровского „Скупого“, а также „Ростовщик из Галата“, представляющий собою адаптацию шекспировского „Венецианского купца“ сообразно турецким взглядам, обычаям и нравам).

Минакьян выступал также в качестве автора оригинальных пьес, сюжеты которых он черпал преимущественно из окружающей жизни. Я лично считаю, что оригинальные произведения Минакьяна не лишены литературной и сценической ценности (в частности, такая пьеса, как „Беса“, рисующая жизнь и обычаи албанцев).

Помимо пьес вышеперечисленного характера Минакьян пропагандировал драматургию известного турецкого поэта Абдул-хак-Гамида, с высоким художественным мастерством изображая ряд исторических фигур, как, например, султана Сулеймана или Османа II. Наконец, в репертуар Минакьяна и возглавлявшейся им

драматической труппы входили мелодрамы, — типичные французские мелодрамы вроде „Двух сироток“, „Материнского благословения“, или „Дома с привидениями“.

Со столь разнообразным и пестрым репертуаром, исполнявшимся им на турецком языке, Минакьян гастролировал по берегам Малой Азии от Трапезунда до Смирны, объезжая всю страну до пределов Персии и Аравии, иногда забираясь также и в Египет. Минакьян умер, в самом конце империалистической войны, грубоким стариком, имея что-то около девяносто лет от роду. Я присутствовал на его похоронах.

В самом Константинополе спектакли Минакьяна происходили в различных помещениях: постоянного стационарного театра не имелось. Разгаром сезона являлся месяц рамазана, т. е. мусульманский „великий пост“, во время которого мусульмане целый день должны были молиться и поститься, тогда как пушечный выстрел, раздававшийся в полночь, возвещал о том, что теперь можно веселиться до утра. После полночи начинались спектакли, продолжавшиеся до рассвета, когда пушечный выстрел снова возвещал верным мусульманам, что наступило время молитвы.

Турецкие зрители вообще питали некоторую слабость к „ночным“ или „полуночным“ спектаклям. Как правило, спектакли раньше девяти часов не начинались, а антракты устраивались очень затяжные, дабы дать публике возможность спокойно обменяться мнениями о действии пьесы, так что редкий спектакль оканчивался раньше двух часов ночи (я уже не говорю

о рамазане, когда действовали совершенно особые правила).

Кроме драматического театра этого рода, в предвоенной Турции процветала (и в настоящее время процветает) настоящая *commedia dell'arte* на турецком языке, чрезвычайно похожая на тот театр *commedia dell'arte*, который я застал в Сицилии и Калабрии в лице Джироламо Годзи и его комедиантов.³

Репертуар турецкого театра *commedia dell'arte* носил ярко выраженный публицистический характер и затрагивал те или иные моменты внешней и, главным образом, внутренней политики. При содействии актеров театра *commedia dell'arte* нередко сводились личные политические счеты, так что часто можно было наблюдать, как какой-нибудь паша X, в целях пропаганды своих воззрений и стремясь разоблачить вредную политическую деятельность паши Y, осмеивал те или иные действия паши Y при помощи актеров *commedia dell'arte*. За такого рода поступки паша X мог лишиться своего места и титула и быть сосланным в далекую глухую провинцию, где мог остаться в опале до самой смерти. Что же касается актеров, то их до такой степени не считали людьми, что не рассматривали их ответственными за их поступки, а потому и не трогали.

Наиболее известным представителем турецкого театра *commedia dell'arte* в предвоенные годы являлся Гассан-Эффенди, собравший вокруг себя целую плеяду великолепных актеров, как Кер-Апти, что в переводе значит слепой Апти, Топал-Али, т. е. хромой Али, Хамбург-Карапет, т. е. горбатый Карапет, и Эшек-Симон,

т. е. Осел-Симон. Эшек-Симон, кстати сказать, в последнее время находился в Париже, где я встретился с ним в 1932 году, во время моих гастролей, и с удовольствием прослушал разные отрывки из его своеобразного репертуара. Из актрис турецкой *commedia dell'arte* наибольшей известностью пользовалась Аи-Марьям, что в переводе значит Медведеподобная Мария, не уступавшая по мастерству самым искушенным мастерам итальянской *commedia dell'arte*.

Эти актеры часто устраивали соревнования между собой, что особенно привлекало публику. Я присутствовал на одном из подобных соревнований, которые проводились между Эшек-Симоном и Кель-Гасаном, причем спектакль продолжался свыше суток. Я не помню, чтобы я где-либо так хохотал — до того комичны были их импровизированные диалоги, пересыпанные площадными шутками и откровенными непристойностями.

Весьма заметную роль играли в Константинополе греческие актеры. Это объяснялось близостью Греции, близостью Афин, откуда ежегодно прибывали артистические силы, поддерживавшие греческий театр в Константинополе.

Из греческих артистов этого времени следует назвать в первую очередь актрису Кивелли. Эта артистка всю свою жизнь боролась за возрождение драматургии Софокла и Эсхила на древнегреческом языке, с игрой на котурнах и в масках, непосредственно на развалинах театра Дионисия в Афинах или в Акрополе. Это артистка выдающегося драматического дарования, с которой я имел удоволь-

ствие играть в годы балканской войны в Смирне, где мы на время застряли в силу развернувшихся событий. Я играл с Кивелли в „Антигоне“ (роль Гемона), а также в „Гамлете“ (к тому времени я уже выступал в заглавной роли), где Кивелли очень тонко и с большим напряжением проводила роль королевы-матери.

Другой колоритной фигурой греческого театра предвоенных лет был актер Табулари, сильный артист итальянской трагической школы. Он постоянно работал в афинском Королевском театре, но, будучи константинопольским уроженцем, нередко приезжал на гастроли в Константинополь, выступая в помещении театра „Одеон“. Непосредственно перед войной Табулари стал выступать с лекциями и беседами на театральные темы, с которыми он разъезжал по крупнейшим городам Европы.

На ряду с Кивелли на константинопольской сцене часто появлялась ее главная соперница — и в то же время ее полная противоположность — актриса Котопули. Это была не очень удачная копия Режан,¹⁷ но, к сожалению, легкомысленный греческий зритель Константинополя, испорченный и поверхностный, предпочитал глубокому и захватывающему искусству Кивелли легкое, стоящее почти что на грани оперетты и фарса, мастерство Котопули.

Но возвращаясь к прерванной нити моего повествования. Я счел нужным отступить в сторону и обрисовать общий фон театральной жизни Константинополя в годы, непосредственно предшествовавшие мировой войне. Я выдвинул на первый план некоторые наиболее значительные фигуры. Но все сказанное мною

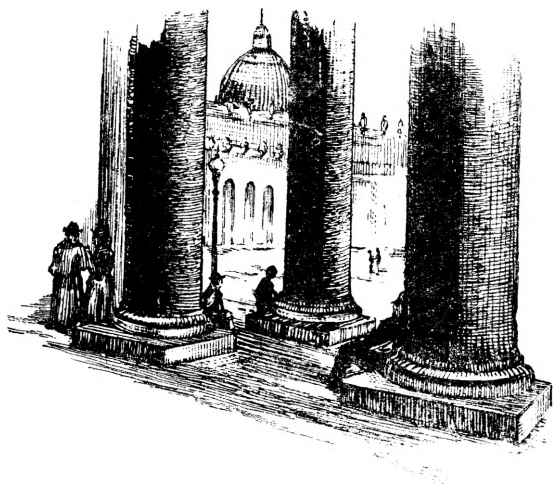
ни в малейшей степени не снимает вопроса о своеобразии театральной жизни Константинополя или о специфических трудностях занятия театральным делом в тогдашней столице Турции. Скажу лишь еще об одном существеннейшем местном затруднении: занимаясь в Константинополе театральной антрепризой, необходимо было серьезнейшим образом учитывать вопрос о национальностях и национальных культурах, о их взаимодействии и соподчинении — в этом заключался один из самых основных политических вопросов.

Буду краток: после нескольких повторных попыток продолжать работу во главе моего „собственного“ театра, я решил сложить оружие и, стосковавшись по более ясному и четкому пути европейского профессионального театра, в конце концов телеграфировал в Милан в бюро артистов, предложив свои услуги.

Ответ не заставил себя ждать: мне телеграфировали о возможности принять участие в гастрольном турне, возглавлявшемся Эрмете Цаккони, — одним из корифеев итальянского театра этой эпохи.¹⁸

Я тотчас же выехал в Италию, провожаемый на константинопольской пристани моими родными, друзьями, артистами нашей труппы и моей чудесной тетушкой, которая на прощание долго размахивала зонтиком и что-то кричала мне вслед совершенно охрипшим голосом. Так окончился мой первый „пробный сезон“ в Константинополе.

• • •



В ТРУППЕ ЦАККОНИ

*Эрмете Цаккони,
его воззрения, шко-
ла и роли • Га-
строльные турне
по Италии*

Теперь мне предстоит на-
прячь память и снова оку-
нуться в мои давние пере-
живания, чтобы попытаться
раскрыть и объяснить то
громадное явление, каким
был Цаккони.

Впрочем, я допустил
ошибку, написав о Цакко-
ни в прошедшем времени,
так как он еще жив и
в бытность мою в Париже

в 1932 году я еще видел его в „Гамлете“. Но это уже была тень Цаккони... Однако, как говорит арабская пословица, как бы ни была стара и разрушена мечеть, настоящий верующий всегда отыщет в ней уголок, чтобы помолиться своему богу. И, подойдя непредубежденно, без предвзятости, можно было увлекаться и восторгаться Цаккони даже тогда, на склоне его дней, хотя это и была лишь тень прежнего артиста...

Цаккони взошел на подмостки европейской сцены как несомненный новатор, придав реализму драматического театра новое, гораздо более близкое нам и гораздо более современное направление. Он, если можно так выразиться, подвинул вперед, расширил и модифицировал принципы реалистической манеры игры. Если искусство Томмазо Сальвини правильнее всего было бы определить как реализм условный, реализм романтического характера, то искусство Цаккони точнее всего было бы назвать реализмом натуралистического плана. Мастерство Цаккони нашло свой фундамент в позитивной научной мысли конца XIX века, и самая его фигура очень органически выросла на исходе прошлого столетия, как бы синтезировав в себе целый ряд идейных течений и художественных концепций „конца века“, — как говорят в Европе, *fin de siècle*.

В молодости Цаккони собирался посвятить себя медицинским наукам, которые его очень увлекали, и поступил на медицинский факультет в Болонье. Он специализировался в области психиатрических наук и по окончании университета некоторое время занимался врачебной

деятельностью, находясь под большим влиянием бурно выраставшей школы психиатра и криминалиста Чезаре Ломброзо. Не касаясь здесь самой концепции школы Ломброзо, утверждавшего доктрину о врожденной преступности, — доктрину абсолютно неверную и опровергнутую самым ходом жизни, — надо напомнить, что работы Ломброзо окружались и сопровождались громадным количеством практических наблюдений над поведением преступного и больного человека. И вот, не самый метод Ломброзо, а накопленный им опыт практических наблюдений чрезвычайно увлек Цаккони, раскрыв перед ним громадную область науки о поведении человека и человеческой личности.

С таким идейным багажом и с таким опытом конкретных наблюдений Цаккони пришел на европейскую сцену в качестве драматического артиста. Он придал реализму актерского творчества новый оттенок, он подвинул реализм игры вперед, задержавшись на грани между веризмом и натурализмом при сильном акценте на вопросах психологии (или психологического реализма, если угодно). На ряду с этим его искусство впитало в себя ряд других эстетических концепций, в частности, формулу „морального беспокойства“ (*inquiétude morale*, как говорят в Европе) как идейную формулу передовой европейской интеллигенции кануна грядущего столетия. Творчество Цаккони представляется мне очень органическим и значительным явлением, к которому тянутся отдельные нити даже в области современного театра,

Как мастер Цаккони достиг исключительных результатов. Проработав рядом с ним в течение двух гастрольных турне по Италии и будучи занят преимущественно в ролях шекспировского репертуара, я имел возможность в свободные по моему репертуару дни очень часто следить за Цаккони в таких его ролях, как Освальд в „Привидениях“ или Людовик XI в одноименной драме Делавиня. И я не устал поражаться безупречному мастерству Цаккони, который на любом спектакле и на протяжении любой роли безошибочно доводил до сознания публики всю богатейшую гамму внутренних переживаний героя, в то время как каждая роль была разработана исключительно сложно и разнообразно. Если отдельные моменты — или отдельные акценты — в общей концепции Цаккони не импонировали мне и казались очень спорными, то я не устал восторгаться его умением воспроизводить перед зрителем самую эту концепцию и убеждать зрителя в правильности единственно только им избранной концепции.

Наиболее резкий поворот в сторону острого натурализма был сделан Цаккони в роли Освальда в „Привидениях“ Ибсена, — роли, которую европейская критика считала основной (или наиболее характерной) в его репертуаре.

Видеть Освальда в исполнении Цаккони значило больше, чем видеть актерскую игру той или иной степени и силы выражения. Это значило ежесекундно переживать угасающую и вот-вот готовую погаснуть жизнь больного, расслабленного Освальда, это значило непо-



Эрмете Цакони — Никита
„Власть тьмы“ — Л. Толстого)

средственно стоять у его изголовья, ощущая замирающий пульс несчастного страдальца. В течение спектакля вы во всех деталях переживали всю сумму страданий этого человека, и к концу спектакля у вас рождалось чувство, подобное тому, как будто вы вырываетесь из комнаты умирающего и стремитесь дышать полной грудью, во всю силу ваших легких, с облегчением осознавая радость и счастье вашей жизни и здоровья.

Игра Цаккони была настолько реалистична, она стояла на той грани реализма и натурализма, она затрагивала и воспроизводила такие затаенные чувства и ощущения человека, что у вас создавалось впечатление, будто вы сидите в зале некоего анатомического театра и с помощью очень большого и опытного ученого со скальпелем в руках изучаете и осматриваете живой человеческий организм во всем его величии и ничтожестве.

Цаккони утверждал, что всякое моральное переживание, всякое душевное движение и психологическое состояние человека немедленно выражается во вне его физическим существом и что актеру надо изучать не только слова, фразы и ситуации роли, но необходимо изучать также все богатство и разнообразие физических реакций человеческой личности. Он говорил, что актеру необходимо уметь *aiguiser ses nerfs*, как он выражался, т. е. обострять и тренировать свою нервную систему, свою нервную восприимчивость, — иначе актер станет немощным бюрократом на повороте у литературы, у „писаной буквы“ драматургии. Цаккони питал повышенный вкус к вопросам пси-

хологии сценических чувств актера и часто водил нас в больницы и анатомические покои, на судебные заседания и процессы, дабы мы могли видеть вблизи и чувствовать людей в моменты особенно обостренных резких внутренних переживаний.

Репертуар наших двух гастрольных поездок в основном состоял из пьес Шекспира и Ибсена, которого именно Цаккони стал широко пропагандировать в Италии. Мы играли „Гамлета“, „Отелло“, „Короля Лира“ и „Венецианского купца“, а из пьес Ибсена — „Привидения“, „Доктора Штокмана“ и „Строителя Сольнеса“. В репертуар входили также историческая пьеса Делавиня „Людовик XI“ и две пьесы русских драматургов: „Власть тьмы“ Льва Толстого (по-итальянски — „Potenza del Tenebre“) и „Нахлебник“ Тургенева.

В шекспировском репертуаре творческая концепция Цаккони не всегда приобретала свою полную силу, по крайней мере в моих глазах. Самая природа дарования Цаккони — несмотря на очень сильную эмоциональную основу его мастерства — не могла найти себе применения в роли Отелло, хотя он и играл ее на гастрольях. Но в роли короля Лира или в роли Гамлета Цаккони производил очень сильное и убеждающее впечатление. Я видел в моей жизни очень многих исполнителей роли Гамлета, но в подавляющем большинстве случаев я видел перед собой не живого человека, но идею роли и образа Гамлета, рожденную в сознании такого-то актера, так что я всегда мог разделить актера, игравшего в данный вечер Гамлета, от той идеи, которую он составил себе о Гам-

лете и сейчас старается представить мне со сценических подмостков. Но при исполнении роли Гамлета Цаккони невозможно было отделить личность актера от самой идеи образа Гамлета. Это было больше, чем воплощение: это не был человек, воплощающий идею, — это была идея, воплощенная в человеке. Трактую роль Гамлета в соответствии со своими неизменными принципами, т. е. изображая Гамлета как психически тронутого человека, Цаккони делал это с поразительным тактом и чувством меры, достигая очень большой убедительности.

Но, когда приходилось играть такие пьесы, как „Власть тьмы“ Толстого или „Нахлебник“ Тургенева, Цаккони изображал своих героев без необходимого национального правдоподобия, изображал их не как русских людей, а как людей вообще. Не знавший обычаев и нравов русского народа, не видевший по-настоящему ни русской жизни, ни ее внешних форм, Цаккони терялся в этих ролях. Все это стало мне ясно и понятно лишь потом, после моего приезда в Россию, тогда же я, как вкопанный, прирастал ко второй кулисе и жадно смотрел на игру Цаккони в этих ролях. Если верно, что само искусство не имеет и не знает родины, — верно и то, что каждая страна имеет свое искусство!

Цаккони был не только большим мастером, — он был также очень открытым и общительным человеком. Он любил работать со своими молодыми актерами, любил давать им указания и советы и гордился нашими успехами. Его творческие позиции время от времени подвергались атакам (в том числе со стороны

таких писателей, как Габриеле д'Аннунцио), на которые Цаккони отвечал как через прессу, так и путем издания многочисленных брошюр, содержащих изложение и обоснование его принципов и полемику с его критиками. Он очень много читал, очень серьезно поднимал уровень постановочной работы своей труппы (поскольку это было возможно в условиях систематических гастрольных поездок), добивался реалистической тщательности в декорациях и костюмах, намечал мизансцены для той или иной постановки и работал с нами над вопросами культуры сценической речи. Все это предприятие было окружено иной атмосферой, чем обычные гастрольные турне, и жило весьма интенсивной интеллектуальной жизнью.

В течение наших двух гастрольных турне мы объездили всю Италию: мы играли в Венеции, Милане, Флоренции, Риме, Неаполе и Бриндизи.

Усердная работа над собой, ежедневное присутствие в театре на спектаклях, очень частые выступления, присутствие большого мастера и моя все возраставшая любовь к искусству — все это довершило мое интеллектуальное, литературное и артистическое образование. Искусство классической школы, искусство романтического реализма, которое я перенял от своих прежних учителей, было дополнено теперь теми уроками остро-отточенного, гибкого и глубокого реализма „веристского“ характера, которыми я мог воспользоваться в течение моего пребывания в труппе Эрмете Цаккони. Это была как бы последняя ступень моей артистической „аспирантуры“,

пройденная мною, прежде чем вырваться на волю и выпорхнуть на все четыре стороны белого света.

Я старался как можно полнее впитывать в себя окружающую жизнь, как можно подробнее знакомиться с теми городами, в которых мне впервые приходилось бывать.

Я переживал прошлое Флоренции, — города цветов, политических убийств, больших мыслителей и больших преступников, города средневековья *par excellence*, города моего любимого поэта Алигиери Данте, чей сухой и нервный профиль всегда преследовал меня, когда я отправлялся после спектакля на прогулку по улицам Флоренции.

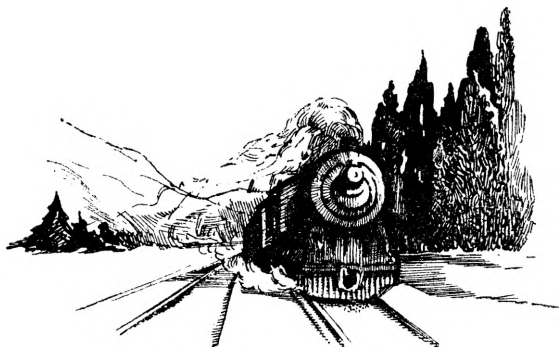
Я с громадной внутренней сосредоточенностью отдался нашему пребыванию в Риме. Среди этих маленьких косолапых, волосатых итальянцев, которые в шумных кафе между блюдом макарон и стаканом вермута, с жестами, не соответствующими их фигуре, пытались обсуждать вопросы мировой политики, — я тщетно искал образы огромных мускулистых преторианцев под медными шлемами, образы, столь тщательно изученные мною на многочисленных памятниках и у подножия Троянской колонны... И современный Рим произвел на меня впечатление конгломерата гномов и карликов, которые старательно кроют себе пиджачки из огромного наследства прошлого Рима для того, чтобы прикрыть свою моральную наготу и хоть чем-нибудь похвастаться перед миром. Когда-то мощные стены спасли Рим от Ганнибала, но за это время родилось и развелось бесчисленное количество новых ганни-

балов, целые полчища ганнибалов, — и на этот раз стены Рима уже не могли спасти его, так как целые поколения ганнибалов находились внутри самих этих стен — в самых узких, бес-солнечных, темных переулках „вечного города“...

Наконец, я впервые увидел Неаполь — беспечный, веселый, солнечный город-сказку, над которым вечной угрозой дымится далеко не потухший Везувий. Никакая палитра не сможет передать всего разнообразия и богатства оттенков этого города... С ладзароне в дырявых штанах, по целым дням спящими под порталом какого-либо старого храма, выставив босые ноги на солнце и спрятав голову в тень, или сочиняющими песни между двумя тарелками макарон, или ночь напролет поющими вам серенады за два сольдо, с базарами, переполненными зеленью, цветами, овощами и фруктами, с мраморными фонтанами, дворцами, театрами, музеями и памятниками — Неаполь действительно представляет собою жемчужину Италии!..

К концу нашего турне мне представилась возможность вступить в труппу, уезжавшую в большую годовичную поездку по Европе, Африке и Малой Азии. Это было слишком серьезное искушение, чтобы я мог ему воспротивиться!.. И, доиграв последний спектакль и простившись с моим великим учителем Цакони, я присоединился к новой труппе и выехал с нею в Марокко.

• • •



ПО ДОРОГАМ МИРА

*Густаво Сальвини младший •
Джиованни Грассо • По средиземному
побережью Африки • Сирия •
Афины • Вена • В Голландии • В Ис-
пании*

Итак, мне представилась возможность отправиться в очень интересное турне. Гастроли наши начинались в Марокко, откуда мы должны были проехать в Алжир и Египет. После Александрии мы должны были играть в Бейруте и Смирне, затем в Афинах и, наконец, в Вене. После Вены мы должны были

ехать в Голландию и Данию, а оттуда — в Испанию, чтобы закончить наше турне в южных городах Италии. Все это путешествие было рассчитано на один год, так что работа предстояла очень интенсивная и обильная.

Труппа, собранная для этого турне, возглавлялась Густаво Сальвини-младшим и в числе своих первых актеров насчитывала Тину ди Лоренцо, Фаусту Галланта, Джиованни Грассо и Рафаэлло Мариани.

Я был приглашен в качестве героя-любownika и, наряду с моими ролями в шекспировском репертуаре (Эдгар в „Короле Лире“, Кассио в „Отелло“, Лаэрт в „Гамлете“, Парис в „Ромео и Джульетте“), я получил роль Труффальдино в „Слуге двух господ“ Гольдони, роль Валера в мольеровском „Скупом“, роль Армана Дюваль в „Даме с камелиями“ Дюма и несколько ролей в пьесах современных итальянских драматургов. Играли мы только на итальянском языке.

Как я говорил, труппу возглавлял Густаво Сальвини (сын Томмазо Сальвини), у которого в Италии сложилась довольно противоречивая и во всяком случае невысокая репутация.¹⁹

Густаво Сальвини родился в Америке во время одного из гастрольных турне своего отца. Мать его была англичанкой, и свое детство Густаво Сальвини провел в Америке, преимущественно в Нью-Йорке и Бостоне. После нескольких лет пребывания в Италии в труппе своего отца, Густаво Сальвини создал свой собственный театр в латинской Америке и играл на итальянском языке преимущественно в Бразилии и Мексике.

Он играл почти тот же репертуар, что и его отец, — в первую очередь все основные пьесы Шекспира, играл Освальда в „Привидениях“ Ибсена, Людовика XI в одноименной пьесе Делавиня, Армана Дюваль в „Даме с камелиями“, а также очень успешно выступал в пьесе Дюма-сына „L'ami des femmes“ и в пьесе Тестони „Кардинал Ламбертини“.

Молва окружила имя Густаво Сальвини мнимым ореолом новаторства. Говорили, будто ему удалось соединить эмоциональное итальянское искусство с холодным интеллектуальным искусством англо-саксонской нации. В этом объяснении лежало зерно истины, но не давалось оценки полученного таким образом результата, а результат этот оставался весьма спорным.

Густаво Сальвини не устал подчеркивать, что большие итальянские трагики (он подразумевал своего отца) не столько действительно являлись большими актерами, сколько благодаря пылкому темпераменту итальянской нации могли увлекать зрителей и таким путем чуть ли не вводить в заблуждение весь мир, выдавая природную национальную темпераментность и эмоциональность за якобы действительно большое искусство. Густаво Сальвини утверждал, что подлинное мастерство актера заключается не во внутренней возбудимости, не в темпераменте и эмоциональности, а в рационалистической, математически точной обработке ролей. В качестве доказательства он ссылаясь на Ирвинга и Бирбом Три, а также на немецких актеров — в частности на Эрнеста Поссарта, — и не устал проповедывать через

прессу, что при том понимании драматического искусства, которое характерно для Италии, первый попавшийся человек с горячей кровью и пылким темпераментом якобы может сделаться большим актером.

Искусство Густаво Сальвини можно было сравнить с изысканным европейским магазином безделушек, где можно найти все, что угодно, от традиционных приемов старинных мастеров до „последнего крика моды“ европейских новаторов, причем все это переплеталось без всякой меры, без настоящего вкуса и такта.

В Европе Густаво Сальвини никогда не имел большого и настоящего успеха, а если его любили в Англии и Америке, то исключительно благодаря огромному обаянию самого имени его отца. Лично на меня искусство Сальвини-младшего неизменно производило впечатление странной смеси: это было как бы блюдо итальянских макарон, перемешанное с английским плумм-пуддингом, и смесь, которой он добивался, представлялась мне какой-то противоестественной смесью.

Другим нашим премьером был Джиованни Грассо.²⁰

Джиованни Грассо представлял собою как бы живое олицетворение той формулы итальянского театра, против которой восставал Густаво Сальвини. Это был носитель какого-то необузданного дьявольского темперамента, не подчинявшегося никакому внутреннему контролю, как автомобиль, пущенный на полный ход и потерявший управление.

Несомненно, что Джиованни Грассо представлял собою очень своеобразную индиви-

дуальность, чрезвычайно расположенную к резким и сильным эмоциональным переживаниям, в ряду которых положение „верхнего до“ занимали какие-то почти болезненно воспроизводившиеся припадки истерии-эпилепсии. Это, так сказать, было явлением врожденным, своеобразной игрой природы в области психической и нервной организации человека. Но эта „благодарная почва“ была „возделана“ под влиянием дальнейших жизненных несчастий: Грассо рано потерял любимую жену, убитую в случайной уличной потасовке, его дети были задушены, его родные погибли под развалинами землетрясения в Мессине, — и Грассо был настолько подавлен всеми этими несчастьями, что оказался на грани крайних степеней психического и нервного расстройства (благодаря своей болезненной нервности Грассо смог сыграть лишь 20—30 раз в продолжение всего нашего турне).

И вот, с мыслями, полными пережитых им трагических видений, с расстроенной и резко „взвинченной“ нервной системой Грассо выступал в сицилийских драмах, исполнявшихся им на сицилийском диалекте. Это были незначительные по своим художественным качествам драмы, насыщенные резкими столкновениями и носившие печать гиньоля. Адская ревность, тиранство над женщиной, преступление, убийство — вот основной круг сценических ситуаций, излюбленных Грассо.

Перед вами был носитель экзальтированного воображения и вулканического темперамента на грани подлинного безумия, который мог импонировать неопытному зрителю, но тем



Ваграм Папазян — Ромео
(„Ромео и Джульетта“ — Шекспира)
(Рим, 1910 г.)

не менее не являлся носителем искусства. Грассо скорее был большим, достойным изучения психиатров и невропатологов, нежели драматическим артистом. Он не умел создавать и воплощать свои роли, не умел играть, никогда не видел искомого образа, никогда не считался с автором, не обращал никакого внимания на эпоху пьесы — вообще это не был актер в обычном смысле этого термина.

Как артист Грассо никогда не имел большого успеха в Италии, и успех, которым он пользовался за границей (главным образом в северных странах Европы), удивлял итальянские артистические круги.

За время моей артистической деятельности я встречал немало артистов подобного рода, которые, не имея ни малейшего понятия о сущности драматического искусства, принимались публикой за больших трагических актеров до того времени, пока годы и неумеренное расходование нервных сил не ставили преграды их безудержному темпераменту и легкой эмоциональной возбудимости.

Но если бы чувства Грассо выражались более уместно и размеренно, более сообразно самой структуре исполняемых им ролей, больше подчинялись бы контролю рассудка, наконец, если бы он мог владеть своими расстроенными нервами, — он действительно мог бы стать большим актером. Такие же индивидуальности, как Грассо, не только представляют собой очень нездоровое явление для формирования вкуса зрителя, но они совершенно нетерпимы на путях развития какого-либо театра и исключительно вредны для молодого артистического поколения.

Наконец, наша премьерша Тина ди Лоренцо могла гордиться только своими внешними данными.²¹ Основное амплуа Тины ди Лоренцо — „beauté“, т. е. красота. Она старалась наиболее выгодно представить публике свои внешние данные, принимала на сцене эффектные позы, отличалась назойливой манерностью и с подчеркнутым кокетством открыто признавала, что самая красивая женщина (она хотела показать этим, что она согласна считать себя не самой красивой женщиной, а только одной из самых красивых!) не может дать больше того, что она имеет.

Она пользовалась большим успехом в Америке и у нас в Константинополе, иногда даже на севере Италии, но это был успех à la Клео де Мерод или Лины Кавальери, успех „патентованной красавицы“.²² Соответственно этому Тина ди Лоренцо прекрасно одевалась как в жизни, так и на сцене, имея контракт с ателье мод Пакэна в Париже, где ее одевали даром при условии, что она будет указывать в афишах и программах о том, что ее костюмы сшиты у Пакэна.

Все, что делала Тина ди Лоренцо на сцене, должно было способствовать утверждению того культа „красивой женщины“, который она поддерживала, но все это в подавляющем большинстве случаев шло вразрез с изображаемым персонажем, с психологией образа, с общей линией пьесы. Тина ди Лоренцо по-настоящему была интересна лишь в ролях субреток из комедий Гольдони, где она оставалась сама собою и очень легко захватывала публику. Вообще же между Тиной ди Лоренцо и обычной хоро-

шей профессиональной итальянской артисткой лежала целая пропасть...

Что касается Фаусты Галланта, то это действительно была артистка большой глубины, но с несколько скудными средствами выражения. Если бы Фауста Галланта согласилась занять то место, которое ей соответствовало, она могла бы быть очень ценной в составе театральных трупп, возглавлявшихся такими мастерами, как Дузе, Цаккони и Новелли. Но Фауста Галланта, как и ее муж Рафаэлло Мариани, относилась к числу тех артистов, которые не терпят соперничества и думают достичь славы только ни с кем ее не разделяя.

Одним словом, всю нашу труппу, призванную (или, точнее сказать, вызвавшуюся) представлять итальянский театр за границей, можно было сравнить с бутылкой итальянского вина, подлинность и выдержанность которого скорее удостоверяется этикеткой, нежели самим содержанием.

Главное, что привлекало меня в этой труппе, — это самый маршрут ее гастрольной поездки и, в особенности, возможность совершить путешествие в Марокко, Алжир и Египет, где я уже был однажды в годы учения у Новелли. После моих константинопольских дебютов в роли Отелло я начал серьезно работать над этим образом, и сейчас мне страстно хотелось пожить среди его соплеменников, присмотреться к их быту, к их образу жизни, к их пляскам — словом, на месте изучить эту нацию.

Мы отправились в Марокко, имея в репертуаре всего лишь три пьесы, которые здесь

очень любили: „Ромео и Джульетту“, „Отелло“ и „Венецианского купца“.

Мне было необходимо быстро завязать знакомство с настоящим мавром, что мне вполне удалось: на нашем первом спектакле в Алжире за кулисами появился некий Ибн-Саид, сын предводителя большого племени, студент-медик Парижского медицинского института, приехавший в Алжир на время каникул, — и я познакомился и быстро сблизился с ним и с его домом. Я видел отца Ибн-Саида — великолепного старого мавра, закутанного в белый бурнус, с хищным взглядом, всегда устремленным вдаль, с величественной головой, с эластичной размеренной походкой тигра, с широкими царственными жестами и несколько величавым гостеприимством. Я видел внутреннюю сторону жизни мавританской семьи, ее уклад и быт. В сопровождении Ибн-Саида я целыми днями пропадал в маленьких кафе и грязных ресторанах, в банях и школах, в казармах, кишевших сыновьями африканской пустыни. Я смотрел, как они ели, как они разговаривали, как они ссорились. Я видел ночные драки, нередко кончавшиеся убийствами, бывал в судебных залах, присутствовал на похоронах — словом, старался познать и изучить самые характерные черты этого народа. Мой славный вожатый Ибн-Саид навсегда остался моим другом (в настоящее время он является старшим хирургом французского госпиталя в Алжире и нередко пишет мне до сих пор).

„Отелло“ имел совершенно невероятный успех у алжирского зрителя.

Правда, наш театр, в котором Густаво

Сальвини и Рафаэлло Мариани поочередно играли Отелло, не являясь первоклассным театром, но тем не менее зритель принимал эти спектакли с такой горячностью, которой я до этого никогда не встречал. В зрительном зале раздавались сплошные крики, шум и ругань по адресу Яго. Актер Бадалони, игравший роль Яго, никогда не осмеливался после спектакля уезжать к себе в гостиницу без провожатых, так как он рисковал подвергнуться побоям при выходе из театра. Во время монолога, когда Яго оставался один на сцене, в него нередко летели стулья, туфли, апельсины и прочая дрянь.

Дездемона всегда имела огромный успех у этих сынов пустыни, а когда мы играли „Ромео и Джульетту“, эта пьеса так сильно трогала зрителя, что часто рыдания заглушали наши голоса на сцене.

Тина ди Лоренцо стала идиолом этого зрителя, и каждый раз ее осыпали самыми невероятными подарками. Так, например, часто можно было видеть, как какой-нибудь восторженный зритель отвязывал от своего кушака толстый кошелек и осыпал нашу премьершу серебряными монетами.

Покидая эту страну, я увозил в своем сознании внешний образ Отелло, изученный мною во всех мельчайших психологических и бытовых деталях. Это была единственная и, пожалуй, действительно очень существенная польза, которую я извлек из всего этого турне.

В Каире и Александрии мы играли с большим успехом. Тут меня ожидал совершенно чудесный сюрприз: мне довелось присутство-

вать на спектакле египетского национального театра во главе с известным египетским артистом Шах-Саламом. Играли „Ромео и Джульетту“.

Должен сказать, что египетской драматической литературы не существовало и египетские актеры играли главным образом пьесы Шекспира и кое-что из Кальдерона.

Ромео, Джульетта и все остальные персонажи этой трагедии играли в костюмах и гриме подлинных арабов. Прекрасно помню сцену у балкона, где настоящая египтянка, исполнявшая роль Джульетты, с мавританского балкона проговаривала нараспев самые горячие любовные тирады молодому гибкому арабу Шах-Саламу. Египтяне не представляли себе театральной речи иначе, как в виде пения. Их монологи и диалоги произносились на манер медлительного речитатива, причем почти во все время спектакля (особенно же в самые трогательные моменты его) из первого ряда зрительного зала актерам аккомпанировали на струнных арабских инструментах.

Шекспировский спектакль в Каире в исполнении Шах-Салама и египетских актеров произвел на меня впечатление сказки из „Тысячи и одной ночи“. Мне было очень досадно узнать, что Шах-Салам преждевременно скончался во время войны и что с его смертью распался египетский национальный театр.

Проезжая Сирию, мы дали несколько спектаклей в Бейруте и Смирне, где по болезни одного из актеров мне совершенно неожиданно, с двух репетиций, в первый раз в жизни пришлось сыграть роль Яго. В этом спектакле

Дездемону играла Тина ди Лоренцо, а Отелло — Рафаэлло Мариани.

Из Смирны на пароходе, который заходил почти на все острова Архипелага, мы направились в Афины.

В Афинах не случилось ничего особенного, что заслуживало бы упоминания на страницах этих записок. Стояло лето, театры были закрыты, и мы имели лишь частные встречи с артистами и деятелями греческого театра. Прежде чем покинуть Афины, я совершил маленькое путешествие в Миссолонги — колыбель греческой культуры, где в рядах греческого народа сражался Байрон. С сожалением покинул я Афины и последовал с труппой на греческом пароходе, который должен был через Коринфский пролив идти в Триест, откуда мы должны были направиться в Вену.

По пути мы задержались в маленьком порту Монте-Негро и, по просьбе черногорского двора, сыграли спектакль в Цетинье перед черногорским князем Николаем, обрюзгшим патриархальным стариком, окруженным своей семьей в несколько идиллической, деревенской обстановке.

Из Триеста мы направились в Вену, где должны были играть больше месяца.

Мое пребывание в Вене принесло мне пользу главным образом благодаря тому, что я смог довольно основательно ознакомиться с ее музеями, богатыми картинными галереями и библиотеками, с ее архитектурными памятниками, дворцами и парками. Я был увлечен самым ритмом венской жизни — этим элегантным, жизнерадостным и легкомысленным

населением, которое щебетало в садах и парках, на улицах и площадях, в прекрасных кафе и роскошных ресторанах.

В течение моих свободных вечеров я посетил основные театры Вены. У меня сложилось впечатление, что хотя Вена действительно являлась театральным центром довоенной Европы, но что этот центр был отмечен печатью легкого жанра, печатью легкой комедии, оперетты, фарса и театра-варьете.

В Вене мне удалось увидеть Иосифа Кайнца, знаменитого германского актера, находившегося в это время в зените своей славы.²³ Еще будучи учеником Академии искусств в Милане, я детально изучал по литературе таких представителей немецкого театра, как Людвиг Барнай,²⁴ Эрнст Поссарт,²⁵ и др. Я глубоко изучил их манеру игры, специфические черты их искусства, словом, их школу и благодаря такой предварительной подготовке я с одного спектакля смог понять и судить Кайнца, которого я видел в „Монне-Ванне“ Метерлинка (роль Принчевалле).

Мастерство Кайнца не имело почти ничего общего с теми большими мастерами, которых я мог наблюдать до сих пор. Это совершенно особая артистическая индивидуальность,—тонкая, нервная и очень эмоциональная. Я ожидал увидеть искусство, основанное преимущественно на театральной технике, но эти априорные предположения были опрокинуты после первой же сцены Кайнца. Это был актер огромного эмоционального подъема, который он умело сковывал в совершенную техническую форму. Когда впоследствии, уже в годы

революции, я впервые увидел в Москве В. И. Качалова в роли Баста в пьесе Гамсуна „У жизни в лапах“, у меня тотчас же мелькнула мысль о том, что Качалов и Кайнц представляют собою очень близкие, очень родственные художественные индивидуальности. Только Кайнц отличался более повышенной нервностью, которая помогала ему создавать более глубокие образы, но зато обуславливала меньшую точность и ясность его игры. Кроме того, Кайнц был меньше ростом, чем В. И. Качалов, и голос его был несколько глуховат. Это был очень большой артист, очень индивидуальный и привлекательный художник сцены.

Наконец, наши спектакли в Вене закончились, и мы направились в Голландию.

Голландия поразила меня своим изобилием, а ее население — своим самодовольством.

Почти на каждом шагу приходилось видеть огромных коров, прекрасно откормленных свиней, склады молока, масла и сыра. Люди целиком поглощены здесь хозяйственными вопросами. По утрам хозяйки чистят, моют и трут полы, стены и потолки своих жилищ, причем каждая из них способна каждый день вымыть мыльным порошком также и весь фасад своего дома. Блестящая медь и девственно-чистый фаянс начищены и вымыты, как ланцеты хирурга в операционном зале. Каждая корова настолько вылизана и убрана, что она выглядит как новобрачная... Вы можете часто видеть в Голландии самый скромный овощ — скажем, капусту — столь артистически уложенным на фаянсовом блюде, как будто это был редчайший тюльпан...

В пивных, которых здесь бесконечное множество, вы встречаете жирных, полнокровных людей с апоплектическими затылками и двойными подбородками, с сосредоточенным видом сидящих за огромными пивными кружками и потягивающих трубки, набитые отборными табаками голландских колоний.

Почва настолько плодородна, зелень настолько богата, трава настолько сочна и изумрудно-зелена, словом, все голландское бюргерство купается в таком изобилии, настолько любит свой покой, свои дома, свои конторы, свои счета, пуды голландского сыра настолько привязывают их к земле, что их далеко не так просто увлечь вопросами театра и театрального искусства.

В течение моего месячного пребывания в Голландии я целиком ушел в себя, в свою работу, которую прерывал посещением картинных галлерей и ознакомлением с творчеством величайших голландских живописцев — Рембрандта и Рубенса.

Из Голландии мы направились в Испанию, где наши гастроли должны были состояться в Мадриде, Севилье и Барселоне.

Если бы, друг-читатель, вы, хотя на минуту, могли представить себе состояние человека, прошедшего целую ночь в альпийских снегах, когда ледяной холод пронизывал его до костей, и вдруг неожиданно брошенного в горячую ванну, — вы поняли бы то ощущение, которое охватило меня, когда я очутился в Испании после месячного пребывания в Голландии.

Вместо покоя и тишины, отучивших меня распознавать самые звуки человеческого го-

лоса, я очутился в стране невероятного шума и гама, музыки, пения, звуков гитары и смеха.

На улицах мы видели множество самых прекрасных женщин с золотистым загаром, искрящимися глазами, густыми волосами, стройными фигурами, смелой походкой и звонкими музыкальными голосами. Вы были окружены жизнерадостными людьми, много разговаривающими и еще больше двигающимися, одетыми иногда, может быть, и в лохмотья, но и эти лохмотья, пестрые и декоративные, казались всегда исключительно артистично задрапированными. Одним словом, это был настоящий карнавал жизни. Здесь первый встречный, к которому вы обращались с просьбой указать дорогу, — давая вам нужные объяснения, способен был в то же время рассказать вам о том, что у него красавица жена, что его дела идут плохо, что он сам является таким-то профессором или негоциантом, что он живет в таком-то доме и что если вы сделаете ему честь прийти разделить с ним его ужин сегодня вечером, — он будет счастливейшим человеком в Испании... И после всей этой неожиданной тирады он приветствовал вас красивым жестом, сняв шляпу и чуть ли не проводя ею по земле, как настоящий средневековый рыцарь.

Да, это была как бы Италия, но Италия, если можно так выразиться, еще более южная: на каждом шагу вы ощущали влияние мавританской страстности и жгучих лучей африканского солнца.

Я с громадным интересом отправился в цирк смотреть бой быков, который интере-

совал меня как своеобразное проявление театра (или, точнее сказать, сверх-театра).

Огромные яркие афиши оповещали о том, что лучшие тореадоры de Los Espanas должны будут драться против лучших быков de Los Espanas. Это было в один из летних воскресных дней, когда палящие лучи солнца делали зной совершенно нестерпимым.

Цирк вмещал в себя неисчислимое количество зрителей. Вы могли видеть здесь и людей из народа, принарядившихся в самые яркие одежды, и красивейших женщин мира, блиставших лучшими туалетами Европы, и грудных детей, и влюбленных молодоженов, и безусую молодежь, и военных, которые невольно заставляли вас думать о средневековых гидуальго, и аббатов в ослепительных белоснежных воротниках, и деревенских жителей, пришедших издалека специально на этот спектакль, и мавров, и каталонцев, и цыган, и представителей испанской интеллигенции и науки, и высокую бюрократию с моноклями и в цилиндрах, — словом, вся Испания расстилалась перед вашими глазами.

Тореадор-победитель становится героем, и бык, выдержавший весь этот ужасный бой, весь обгаренный еще теплой кровью растерзанных им двух-трех лошадей и раненых им пикадоров, — становится также своеобразным „героем дня“. Я видел после такого боя женщин и мужчин с возбужденными глазами, давивших друг друга и добивавшихся возможности погладить лоб связанного цепями несчастного быка, или взглянуть на его покрытую пеной морду.

Но, несмотря на всю жестокость этого зрелища, это был все-таки настоящий театр, или, если хотите, сверх-театр.

Ремесло тореадора не только очень трудно и опасно, как игра не на жизнь, а на смерть, но, прежде всего, это — искусство, это искусство движения и пластики, в первую очередь. Тут зрители видят перед собой не просто храбреца, вступившего в бой с разъяренным животным, храбреца, захватывающего вас своей смелостью, отвагой и ловкостью, — они видят настоящего артиста, вкладывающего в эту борьбу массу красоты, грации и находчивости: столько настоящего искусства в его движениях, прыжках и даже в диких возгласах, которыми сопровождаются схватки.

Мимика настолько жива, глаза и выражение лица настолько захватывают зрителя, внутренние переживания настолько включены в рамки искусства, что вы видите перед собой не просто большого актера, который исполняет ту или иную роль, произносит монологи и ведет диалоги, — вы видите подлинную жизнь, смотрите на своеобразных, но великолепных актеров, которые живут перед вами.

Старинный испанский театр был всегда театром мрачного и напряженного колорита, главным образом показывавшим смерть и кровь. Современный театр Испании, сохраняя главные черты и основные линии театра прошлого, несколько модернизовал их, хотя в нем и до сих пор преобладают сгущенные мрачные краски.

Я видел в Мадриде в театре имени Кальдерона пьесу того же автора. Исполнение было прекрасное. Я не помню фамилий артистов,

потому что испанский драматический театр не выдвинул больших имен, известных в Европе, но ансамбль был очень хороший, и общее впечатление, оставшееся от спектакля, — теплое и захватывающее.

Особенно интересна испанская комедия. Она имеет много общего с итальянской *commedia dell'arte*, в ней много злободневности, тонкого юмора и остроумия. Она всегда очень верно и интересно изображает нравы, обычаи и характерные типы, переплетая все это самой очаровательной, легко схватываемой зрителем музыкой.

Окончив это турне заключительными гастрольными спектаклями в Италии, я решил позволить себе небольшой отдых, чтобы в то же время свободнее разобраться в накопленных впечатлениях.

С этой целью я отправился в Венецию, где в отдаленном от центра квартале Giudecca снял себе комнатку. Каждый день я совершал длинные прогулки в гондоле, скользя по извиляющимся каналам и всецело отдаваясь мыслям и воспоминаниям обо всем только что пережитом. Передо мной вставал серьезный вопрос о моих дальнейших творческих путях. Пока я делал первые шаги и занимал на сцене второе положение, моя принадлежность к армянской нации не являлась препятствием в моей карьере. Но что будет дальше, когда я начну выдвигаться на первые роли?!. Сумею ли я преодолеть целый ряд национальных и сословных предрассудков?!

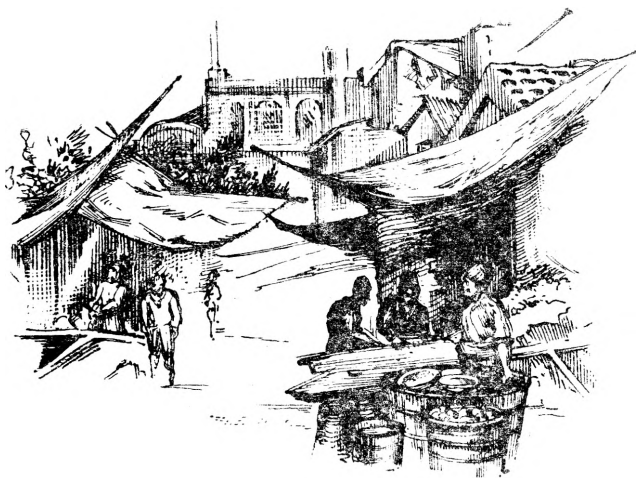
Мой отдых в Венеции нарушался лишь бесконечными письмами, которыми бомбардировала меня моя чудесная тетушка, рисовав-

шая соблазнительные картины нового театрального начинания в Константинополе. Мои друзья присылали мне письма с упреками по поводу того, что, изучив драматическое искусство, я будто бы заболел высокомерием и не хотел быть полезным своему родному городу и своему народу. Затем на моем приезде стала настаивать моя семья, что положило конец моим колебаниям: я снова очутился на борту парохода, совершавшего регулярные рейсы между Венецией и Константинополем.

Мы прибыли в Константинополь ранним утром.

Пароход бросил якорь, и огромное количество лодок с шумом устремилось к нему... Возгласы путешественников, направляющихся к трапу, крики и приветствия встречающих на берегу, брань носильщиков, переключка паровой команды, лязг цепей и подъемных кранов — все это составляло такую невероятную какофонию, что вы начинали чувствовать себя как бы в преддверии ада...

И вот в одной из приблизившихся лодок я увидел своих — мать, отца, брата и сестер. А на берегу, как шумная стая воробьев, весело щебетала почти вся труппа, окружавшая меня во время моих первых спектаклей в Константинополе. И, наконец, сбоку, в специальной барке с двумя мускулистыми гребцами, показалась моя бедная старая тетушка, празднично разодетая, с лицом, совершенно избороденным морщинами, с незабываемым профилем старого носорога...



ТЫСЯЧА И ОДНА НОЧЬ В ТЕАТРЕ

Ночная репетиция „Гамлета“ на кладбище • Выступление в благотворительном спектакле • В константинопольской тюрьме • Меценат Риза Руги

Через неделю после моего приезда в Константинополь я очутился во главе театральной труппы, вполне удовлетворительной по своему составу и украшенной присутствием моей чудесной тетушки. Директором этой труппы состоял некто Саркис-Эффенди, а руководить художественной частью дол-

жен был я ради наибольшего морального блага жителей моего родного города.

Руководить!.. Я, который сам всю свою жизнь должен был быть кем-нибудь руководимым, теперь был поставлен руководить другими!..

Это трудная вещь — руководить и управлять театром. Наибольшее счастье для каждого артиста, по-моему, заключается в том, чтобы встретить в своей жизни человека, который мог бы руководить им, настоящего гида, руководителя его карьеры. Если же артист имеет несчастье с самого начала своей деятельности претендовать на то, чтобы руководить не только самим собой, но еще и другими, — он навек потерял для искусства!

А так как я совсем не хотел быть потеряннм для театра и никогда не имел ни малейшей склонности быть директором или руководителем (что очень печально, конечно), то вместо того, чтобы руководить этим новым театром, я с первого же дня отдался течению, которое меня несло, так что это был скорее театр, который вел меня, нежели наоборот.

Я сейчас же со всей своей юной кипящей энергией отдался этому молодому театральному начинанию и принялся щедро расточать свои силы, свое умение и знания.

Месяц спустя мы уже открыли наши спектакли. Мы играли на этот раз как на армянском, так и на турецком языке, официальном государственном языке (должен заметить, что турецкий язык, в значительной степени представляющий собою смесь арабского и персид-

ского, очень звучен и красив, особенно при пользовании на сцене).

Мы играли четыре раза в неделю на турецком и два раза в неделю на армянском языке, — и притом каждый раз в разных театрах, или общественных залах, и в различных районах огромного города.

Часто после спектаклей в отдельных окрестностях Босфора мы бывали вынуждены возвращаться в Константинополь поздно ночью, почти под утро.

Случалось и так, что, закончив спектакль на Принцевых островах, мы возвращались в Константинополь в какой-нибудь барке, и я, только что сыграв ведущую роль в какой-либо шекспировской пьесе, теперь сидел за веслами и греб до утра, как настоящий каторжник, тогда как тетушка, сидя в лодке, надтреснутым голосом напевала романсы, модные в эпоху султана Абдул-Азиса...

В довершение всего, благодаря правилам строгой нравственности, установленным моим отцом в нашем доме, я часто не мог попасть домой, если время было очень позднее. И после нескольких часов ночной гребли, чтобы не будить домашних, мне оставалось лишь заложить руки в карманы и отправиться на добавочную прогулку по тихим и пустынным улицам спящего города, отдаваясь мыслям о моих ролях, которые заставляли меня совершенно забывать и мою усталость, и трудные условия моей жизни, и окружавшие меня мелкие театральные интриги, и самый вопрос о моей национальности — вопрос, очень остро вставав-

ший для меня в условиях политического режима тогдашней Турции.

А утром, вернувшись домой, я старался незаметно юркнуть в двери и поднимался по лестнице не так, как все люди это делают обычно, а пятась по ступенькам задом, с таким расчетом, чтобы в случае неожиданной встречи с отцом оказаться в положении человека, выходящего из дома и спускающегося с лестницы, а не поднимающегося по ней, и иметь возможность спокойно сообщить отцу, что я только что собрался выходить из дому.

Наш репертуар отличался большим разнообразием, так как, — если не считать шекспировских трагедий, — редкая пьеса могла пройти больше шести или семи раз. И, следовательно, репертуар наш был очень пестрый.

Я поставил „Отелло“ и „Ромео и Джульетту“ Шекспира, в которых играл центральные роли, а затем после большой подготовки сыграл „Уриэля Акосту“ Гуцкова. Мы исполняли также греческих классиков, в частности „Царя Эдипа“ и „Антигону“. Переиграли почти все комедии Мольера, которые исключительно хорошо принимались константинопольским зрителем. Наконец, в репертуар входили „Рюи-Блаз“ и „Эрнани“ Виктора Гюго. Из итальянской драматургии мы поставили трагедию Альфиери „Саул“, которую я сам перевел на армянский язык ради пяти или шести представлений, и некоторые пьесы Сем-Бенелли — в первую очередь назову „Les trois rois“ и „La befia“. Весь этот репертуар был приправлен маленькими комедиями Поль де Кока.

Спектакли на турецком языке давали хоро-

шие сборы, но спектакли на армянском языке далеко не всегда собирали публику и являлись дефицитными. Армянская часть зрителя состояла главным образом из мелких негоциантов и средних чиновников, которые не могли обеспечить нас материально и дать возможность существования подобному театральному начинанию.

Чтобы успеть подготовить новый репертуар, мы всей труппой дважды отправлялись в небольшие гастрольные турне в сторону Европы до Фессалоник и Адрианополя и в сторону Азии до Смирны, Бейрута и Алеппо, того самого города Алеппо в Сирии, о котором вспоминает Отелло в свой страшный предсмертный час, непосредственно перед тем, как заколоться:

...Раз в Алеппо
В чалме злой турок бил венецианца
И поносил Республику — схватил
За горло я обрезанного пса
И поразил вот так...

Работать было очень трудно и очень хлопотно: делами нашего театра мне приходилось заниматься буквально с раннего утра до поздней ночи. Я нес обязанности художественного руководителя, главного режиссера, присяжного переводчика (целый ряд переводов на армянский язык, сделанный для наших „параллельных“ армянских спектаклей, вышел из-под моего пера) и, наконец, я был фактическим премьером этого театра. Конечно, столь напряженная и интенсивная театральная деятельность сильно обогатила меня как артиста, но это обогащение достигалось поистине дорогой ценой. Я вырастал как артист, но мое психическое и

нервное утомление росло с каждым днем, тогда как мое материальное положение начинало становиться просто отчаянным. Хотя спектакли на турецком языке давали нам хорошие сборы, тем не менее почтенный директор Саркис-Эффенди вел наши дела таким образом, что мы нередко сидели без денег. Этот Саркис-Эффенди, имевший розничную торговлю углем и дровами, будучи обуян любовью к театру, на склоне своих лет решил отдаться служению делу интеллектуального и художественного развития нашего родного города. Однако при этом Саркис-Эффенди отнюдь не был склонен забывать о своих личных материальных выгодах и интересах, предпочитая жертвовать нашими (и в первую очередь моими) интересами, нежели своими собственными.

Положение мое становилось временами совершенно критическим. Я настолько задолжал разным портным и сапожникам, разным магазинам, ресторанам и — увы! — даже бакалейным лавкам, что для своих путешествий по Константинополю принужден был выработать особый маршрут, дабы не встречать на своем пути неприятных кредиторов. Этот маршрут постепенно настолько сужался, что под конец остались только две-три безопасные улицы, по которым я и старался добираться до театра, как невидимка. А когда мои кредиторы приходили к дверям театра, где мы играли в данный вечер, и требовали расплаты, — их с широкой улыбкой встречал почтенный Саркис-Эффенди и, успокаивая, говорил, что для них должно являться большой честью иметь в качестве должника такого артиста, как я, одно лишь присутствие

которого в театре вполне гарантирует им полную уплату каких бы то ни было долгов и притом в самом непродолжительном времени... Однако это время не наступало...

У меня не раз возникало намерение прервать эту изнурительную работу и обратиться в миланское бюро артистов с просьбой об ангажементе, или принять предложение вступить в состав армянской драматической труппы, постоянно игравшей в Тифлисе и Баку во главе с выдающейся армянской артисткой Сирануиш. Но я подавлял в себе эти минуты (вернее, эти часы и дни) колебаний и твердо старался удержаться на высоте задачи, стремясь заплатить свою дань моей нации в моем родном городе.

Творческая работа с моими товарищами — при всей их профессиональной неопытности и неумелости — все же по-настоящему увлекала меня и заставляла забывать всякие шипы и тернии, столь обильно усыпавшие мой путь.

Я не только работал с моими товарищами по труппе целые дни и ночи, но и старался изучать и направлять каждого из них в отдельности. Однако при всем этом я еще был совершенным юнцом (хотя мне уже шел двадцать шестой год) и держал себя с ними не как руководитель и наставник, а как хороший товарищ. Я был поразительно легкомыслен и ребячлив (что очень скверно, конечно) и с большим наслаждением предавался всяким шуткам и проделкам. Об одной из этих шуток, чуть не окончившейся весьма печально, мне хочется рассказать на страницах моих воспоминаний.

В нашей труппе был один маленький артист „на выходах“, некто Еновк Шаген, очень

малоразвитый и малообразованный, чрезвычайно трусливый человек с примитивной, простой и открытой душой. Он страстно любил театр, не имея никаких данных для карьеры артиста. У нас он был на все руки: выступал в маленьких ролях, участвовал статистом в толпе и часто стоял у входа в качестве старшего контролера. При исполнении старинных мелодрам публика нередко видела его в роли спускающегося с неба ангела, для чего наш почтенный Еновк Шаген украшался двумя картонными крыльями и, будучи прикреплен за пояс к концу веревки, спускался на сцену из второго портала. Так как Еновк Шаген был совершенно волосатый, как достойный представитель своей родины, и притом такого сложения, которое не оставляло никаких сомнений в справедливости теории Дарвина, и так как, кроме того, мы часто не имели в запасе лишнего трико, то вы можете себе представить изумление зрителей, когда на сцену в самую патетическую минуту откуда-то сверху вдруг спускались кривые волосатые ноги, торчащие из коротенькой юбочки, а потом появлялся и сам ангел Еновк Шаген, висевший на конце длинной веревки...

И вот, однажды, во время спектакля, который мы давали в азиатском Скутари в маленьком театре, неподалеку от старинного турецкого кладбища, Еновк Шаген поведал мне, что он мечтает сыграть Гамлета и был бы счастлив, если бы я прослушал его в этой роли. Он говорил, что знает роль Гамлета наизусть и считает, что роль эта ему очень удастся, за исключением эпизода встречи

с тенью отца, и что теперь он только ждет моего решения в этом важном для него вопросе.

И вот (точно дьявол подбил меня!), мне пришла мысль дать ему согласие выслушать его после спектакля, а для того, чтобы придать всей этой пробе наибольшую правдоподобность и реальность, я посоветовал ему прорепетировать сцену с призраком непосредственно на самом кладбище, сказав, что торжественность обстановки поможет ему и повысит его душу до понимания глубины намеренной Шекспиром ситуации.

Еновк Шаген был на седьмом небе от счастья. Он не мог дождаться конца спектакля и во время нашего общего ужина наспех глотал все, что ему давали, чтобы как можно скорее отправиться на обещанную репетицию. Я же возымел несчастную мысль предупредить моих товарищей обо всем и даже больше того — попросить одну из наших актрис, чтобы она захватила с собой простыню, закуталась в нее и спряталась за одним из памятников кладбища, дабы в нужную минуту изобразить тень отца Гамлета.

Надо заметить, что турецкое кладбище в Константинополе строго охраняется и по ночам никому не разрешается входить за его ограду под каким бы то ни было предлогом. И вот, мы с Еновком, который ради этого случая запасся огромным итальянским плащом из нашего сценического гардероба, с большими предосторожностями перелезли через кладбищенскую ограду и во мраке вековых кипарисов двинулись к назначенному месту, где нас уже

ожидала „засада“ в лице нескольких артистов нашей труппы.

Так как Еновку — Гамлету надо было давать реплики, я взял на себя роль Горацио и, ведя его к памятнику, заранее указанному нашим товарищам, произнес слова Горацио:

Вот он, милорд, — смотрите!..

Услышав эту реплику, Еновк подал ответную фразу:

О, силы неба, защитите нас!..

и повернулся, чтобы увидеть указанную мною тень отца. В это мгновение во мраке кладбища между возвышавшимися надгробными памятниками, действительно, поднялась белая фигура в простыне... Наш бедный Еновк Шаген испустил отчаянный вопль, призывая на помощь... Тогда все наши товарищи, которые спрятались за прилегающими могильными памятниками, принялись кричать самыми страшными и невероятными голосами, подражая крику диких животных... Еновк во все горло призывал на помощь, надрываясь во всю силу своих легких...

И вдруг, как из-под земли, выросли три очень высоких и крепких молодца с ночными фонарями и железными палками в руках и направились прямо на нас.

Вид белой фигуры между памятниками остановил их на одно мгновение, которое оказалось спасительным для нас, так как, воспользовавшись им, мы смогли благополучно перебраться через старинную ограду и таким образом оказаться вне досягаемости. Но бедный

Еновк Шаген в огромном итальянском плаще, совершенно обезумев от страха, продолжал кричать истощенным голосом, призывая на помощь. Он был моментально схвачен этими мощными молодцами, связан ими и... уведен.

Только услышав его удалявшиеся и замиравшие крики, мы поняли, что мы наделали, и перед нами встали мрачные картины ожидавшей его участи. Мы-то хорошо знали фанатизм турецкой полиции и суровые кары, которые неизбежно преследовали каждого, осмелившегося осквернить „святые места“, в том числе и кладбища...

Нам стало страшно за жизнь нашего бедного товарища. Мы начали советовать и решили тотчас же отправиться к властям и объяснить им, что наш бедный товарищ Еновк Шаген — сумасшедший и что, вырвавшись из-под нашего присмотра, он убежал и спрятался ночью на кладбище.

Итак, мы отправились к бригадиру полиции данного квартала, вломившись к нему, вероятно, во втором или третьем часу ночи.

Тут нам много помогла моя чудесная тетушка, которая плакала горячими слезами, объясняя комиссару полиции, что бедный Еновк Шаген с детства страдает острыми припадками сумасшествия. Она умоляла вернуть нам нашего товарища, не давать дальнейшего хода этому невероятному происшествию и спасти человека.

— Ну, так как вы единогласно подтверждаете, что ваш товарищ — действительно сумасшедший, — ответил нам этот подчиненный поборник Ислама, — то не беспокойтесь: у нас есть государственные сумасшедшие дома, куда

я его пристрою... Таким образом, он будет лишен возможности беспокоить и вас и других и не будет больше осквернять по ночам святые места!..

Мы совершенно окаменели, услышав этот ответ. Но, по приказу мудрого полицейского, в кабинет ввели нашего бедного Еновка в итальянском плаще, с глазами настоящего безумца. Увидев нас, он начал кричать и плакать. А мы, полные сострадания к его незаслуженным мучениям, вынуждены были разговаривать с ним, как с настоящим сумасшедшим, дабы поддерживать правдоподобность нашего объяснения всех происшедших событий:

— Будь же спокоен, Еновк, не кричи так, мой дорогой ребенок... Если ты успокоишься, мы тебе купим шоколаду, а если ты будешь так вопить, ты только потеряешь голос...

Услышав от нас столь странные речи, Еновк Шагэн еще больше терял самообладание и приходил в настоящее неистовство. А как мы могли держать себя?! У нас не было другого средства заставить полицию поверить в его сумасшествие, а если бы мы раскрыли подлинное положение вещей, то кара, несомненно, постигла бы всех нас, как армян.

Присмотревшись к этой сцене, бригадир полиции решил отпустить нас, задержав до утра одного Еновка, согласившись, однако, на то, чтобы моя тетушка осталась с „больным“, дабы ухаживать за ним. Это уже было большим утешением, так как тетушка получила возможность объяснить несчастному Гамлету подлинное положение вещей и подсказать ему необходимую линию поведения.

И вот, наш бедный Еновк так никогда и не сыграл роли Гамлета, но зато в течение двух или трех дней был вынужден разыгрывать роль сумасшедшего и подвергнуться гостеприимству сумасшедшего дома Константинополя, куда он был направлен на экспертизу и откуда мы смогли вытащить его только благодаря главному психиатру — старику греку, которому как „иноверцу“ я со слезами на глазах чистосердечно признался в своей проделке и который умирал от хохота во время моего рассказа.

Рассказав об этом невероятном приключении, я чувствую себя обязанным воздать должное незабвенной для меня памяти моего друга Еновка Шагена и оборвать мое повествование высокой трагической нотой: в годы мировой войны Еновк Шаген как армянин был выслан из Константинополя в Месопотамию и по пути изрублен шашками в пустынях Сирии. Это одна из жертв тяжелой трагедии армянского народа, сотнями тысяч высланного в годы войны в глубь Турции и усеявшего своими трупами пустыни Сирии и Месопотамии, где, по официальным данным, свыше 300 000 человек умерло в дороге от голода, заразных болезней и общего истощения. Мир памяти твоей, мой добрый, отзывчивый и незлобивый товарищ!..

Вскоре после вышеописанного эпизода с ночной репетицией „Гамлета“ произошло событие, сыгравшее очень значительную роль для дальнейших судеб нашей труппы и лично для меня самого: я неожиданно попал в константинопольскую тюрьму Галата-сарай и благодаря этому обстоятельству близко сошелся с сыном бывшего константинопольского город-

ского головы Решад-Редван-беем, оказавшим серьезное влияние на дальнейшие судьбы нашей труппы.

Детали этих событий очень характерны для понимания своеобразия политической жизни Константинополя предвоенных лет, почему я и позволю себе несколько задержаться на них.

Наследник турецкого султаната Юсуф-Изетдин, сохранивший известные прерогативы и права, несмотря на фактический приход младотурков к власти, стал во главе общественного комитета по оказанию содействия турецкому флоту (*Comité de la flotte Ottomane*, как именовалось это учреждение в Константинополе). В числе других мероприятий, осуществлявшихся этим комитетом, Юсуф-Изетдин стал организовывать концерты и спектакли, валовой сбор с которых шел на усиление средств комитета. Это была обязанность, это была своего рода повинность, дань которой отдала и наша труппа: мы сыграли свой спектакль, собрали полный зал, имели выдающийся успех и перевели немалую сумму денег в распоряжение комитета (часть билетов распространялась великосветскими дамами-патронессами и шла по особо высокой расценке, раз в шесть-семь превышавшей обычную).

Следующий благотворительный спектакль должен был быть дан труппой Минакьяна в весьма торжественной обстановке, в присутствии дипломатических миссий, аккредитованных в Константинополе. Но в день спектакля, на утренней проверочной репетиции, Минакьян упал в люк на сцене, сильно повредил себе

ногу и слег в постель. Спектакль его труппы не мог состояться.

Около часу дня я был экстренно вызван во дворец к Юсуф-Изетдину, который тотчас же меня принял и заявил, что по ряду весьма серьезных причин он не хочет отменять назначенного на сегодня благотворительного спектакля и просит, чтобы наша труппа заменила труппу Минакьяна, временно лишившуюся своего главы. Я ответил, что мы, разумеется, пойдем навстречу этому желанию, и предложил сыграть „Отелло“ на турецком языке, одну из наиболее ходовых постановок нашего ансамбля. Юсуф-Изетдин очень одобрил выбор „Отелло“ и распорядился выдать из дворца ковры и ткани, которыми могла бы быть убрана сцена, дабы придать внешнему оформлению нашего спектакля более богатый и торжественный вид.

Весь день я был занят в театре на импровизированной монтировочной репетиции, давая указания, как обставить наш спектакль присланными из дворца коврами, материями и тканями. Совершенно падая с ног от усталости, я наконец поднялся в уборную и стал гримироваться.

Спектакль собрал „весь цвет“ Константинополя. Присутствовали послы всех государств, верхи армии и флота, высшая сановная бюрократия и торгово-промышленные круги. Спектакль был очень хорошо принят, и по окончании первого акта Юсуф-Изетдин прислал ко мне за кулисы своего адъютанта сказать, что он очень доволен представлением и особенно тем, что мы сыграли перед иностранцами Шекспира на турецком языке.

Спектакль шел с возрастающим успехом. К концу второго акта в центральной ложе появился шейх-уль-ислам, глава мусульманского духовенства в султанской Турции, т. е. глава религии. По особому приглашению Юсуф-Изетдина, он также решил почтить своим присутствием столь высокаторжественный спектакль. Адъютант Юсуф-Изетдина прибежал ко мне за кулисы и от имени наследника (*le prince héréditaire*, как он называл Юсуф-Изетдина) просил в заключительном монологе Отелло обязательно выкинуть слова, в которых турки поносятся как „обрезанцы“, что будет оскорбительным для правоверного мусульманина. Я здесь же сделал купюру в тексте и несколько раз повторил про себя новый вариант заключительных слов Отелло.

Но в нужную минуту я забыл приказание Юсуф-Изетдина и, стоя почти у самой рампы, бросил в зрительный зал подлинный шекспировский текст:

....Раз в Алеппо
В чалме злой турок бил венецианца
И поносил Республику, — схватил
За горло я обрезанного пса
И поразил вот так...

Едва я успел проговорить слова об „обрезанном псе“, как уже понял весь ужас происшедшего: ведь это было неслыханное оскорбление для присутствовавшего в зале главы мусульманской религии! Я видел, как шейх-уль-ислам встал с кресла и выпрямился во весь рост... Занавес опустился при гробовом молчании...

Немедленно после падения занавеса на

сцене появился адъютант Юсуф-Изетдина в сопровождении двух солдат дворцовой стражи и сообщил мне, что я арестован и немедленно должен быть отправлен в Галата-сарай, так как мой проступок граничит с тягчайшим политическим преступлением. Я хотел было подняться в уборную и переодеться, но адъютант заявил, что я должен быть доставлен в тюрьму немедленно, тотчас же, и не позволил мне пройти в уборную. Я повиновался и в сопровождении солдат был тотчас же отвезен в открытом ландо в Галата-сарай, теряясь в догадках по поводу той участи, которая может меня ожидать. Положение осложнилось тем, что я был армянином, т. е. христианином, и, следовательно, весь происшедший инцидент должен был получить особо невыгодное для меня объяснение.

Около двух часов ночи я был доставлен в общую камеру Галата-сарая. Камера кишела страшным сбродом; это было такое дно человеческого общества, которое поистине невысказано ни в каком другом городе, кроме Константинополя! К тому же эти люди, пораженные моим внешним видом, поначалу приняли меня за какого-либо шейха и встретили меня издевательствами и насмешками, каким-то страшным кошачьим концертом. Я же был голоден, ибо ничего не ел с самого утра из-за нашей спешной монтажной репетиции, и сейчас, сыграв пять актов шекспировской трагедии и пережив столь неожиданный финал, до такой степени проголодался, что меня начало мутить. Служитель сжалился надо мной и принес мне миску остывшей тюремной по-

хлебки, какой-то чудовищной отравы, к которой я не был в состоянии прикоснуться и которая здесь же была мгновенно уничтожена каким-то голодным вонючим оборванцем. Несколько наиболее „смелых“ арестантов потребовали у меня мои „драгоценности“, и я роздал им перстни, запястья и украшения моего сценического костюма, попытавшись объяснить им, что я актер и что все это — бутафория. Но они не поверили (или просто не поняли) и долго забавлялись моими подарками, совершенно как дети.

Под утро я был вызван в соседнее помещение. Решад-Редван-бей, сын бывшего константинопольского городского головы, человек очень популярный в столице, заявил мне, что он приехал по поручению Юсуф-Изетдина, чтобы от его имени сообщить, что все случившееся не будет иметь для меня последствий и что вскоре я буду выпущен из тюрьмы, но что шейх-уль-ислам был в невероятном негодовании и единственный способ удовлетворить его справедливый гнев заключался в том, чтобы немедленно переправить меня в Галатасарай столь нарочито показным и эффектным способом.

Действительно, к концу следующего дня я был выпущен на свободу и ехал на константинопольском извозчике домой, возбуждая удивленное любопытство прохожих своим необычайным видом. В дальнейшем вся эта история никаких дурных последствий для меня не имела.

Однако благодаря всему происшедшему я близко сошелся с Решад-Редван-беем, которого отправился благодарить за посещение

меня в тюрьме. Решад-Редван, сын Редван-паши, имел европейское образование, окончил Сорбонну, затем работал в министерстве иностранных дел Оттоманской империи и некоторое время был вице-губернатором одной из восточных провинций. Он очень увлекался театром, стал нашим неизменным гостем и другом и в конце концов занял положение своего рода почетного директора нашей труппы, так что почтенный Саркис-Эффенди перешел на роль администратора и стал держаться в известных рамках. Решад-Редван не раз выводил нашу труппу из материальных затруднений и сильно влиял на наш дальнейший репертуар. Под его эгидой я переиграл ряд пьес Сарду на турецком языке, „Сон в летнюю ночь“ Шекспира и ряд пьес классика турецкой драматургии Абдул-хак-Гамида.

В это время на константинопольском горизонте появился очень загадочный и странный человек по фамилии Риза Руги. Это был выходец из Боснии и Герцеговины, босниец по национальности, недавно получивший в наследство огромное хозяйство около Сараева. Риза Руги увлекся идеей организации театра классической трагедии, и так как он был очень богат и сорил деньгами направо и налево, то мы окружили его, как воробьи, и старались увлечь его в лоно нашей труппы, в чем и преуспели.

Риза Руги арендовал одно из лучших театральных зданий Константинополя сроком на один год и при нашей помощи начал разрабатывать репертуар нового трагического театра.

Я предложил открыть спектакли постановкой „Гамлета“. Пьеса эта до самого последнего времени находилась под строжайшим запретом в силу того, что основная сценическая ситуация, взятая Шекспиром (т. е. борьба Гамлета против узурпатора престола короля Клавдия), становилась политически одиозной в свете биографии кровавого султана Абдул-Гамида, который, как известно, пришел к власти, перешагнув через труп султана Абдул-Азиса и отстранив с пути другого претендента на престол — слабоумного Мурада V. В этих условиях „Гамлет“ должен был прозвучать как обличительный спектакль, а потому со времени восшествия на престол Абдул-Гамида (т. е. с конца семидесятых годов) эта лучшая шекспировская трагедия находилась здесь под запретом, которому подчинялись даже наиболее именитые иностранные артисты, приезжавшие в Константинополь на гастроли. Теперь же, в обстановке 1913 года, после прихода младотурков к власти, этот запрет отпадал, а следовательно, пьеса приобретала особенно большой общественный интерес.

Кроме „Гамлета“, который должен был идти в качестве первой постановки, мы наметили обширный репертуар, по преимуществу состоявший из классической трагедии и высокой комедии: „Отелло“ и „Макбет“ Шекспира, комедии Мольера и Гольдони — в частности „Слуга двух господ“, — а из современной драматургии — пьесы Сем-Бенелли „Рванный плащ“ и „Ужин шуток“.

Риза Руги настаивал, чтобы дело велось на европейскую ногу. У него была широкая



Ваграм Папазян — Гамлет
(„Гамлет“ — Шекспира)
(Константинополь, 1913 г.)

славянская натура (хотя по своему вероисповеданию он был югославским магометанином), и для нашего нового начинания он поистине не жалел средств. Риза Руги по моей рекомендации выписал из Италии художников-декораторов, которые засели за эскизы декораций и костюмов. Затем он выплатил всей труппе жалованье за три месяца вперед и перевел всех актеров под Константинополь в чудесную виллу, которую он снял специально для нас, чтобы мы целиком отдались репетициям „Гамлета“ и могли бы, ни о чем не заботясь, надлежащим образом посвятить себя работе над нашими ролями.

Я начал репетиции без спешки, спокойно работая с актерами, объясняя им их роли, объясняя им творчество Шекспира, — словом, проделывая с моими товарищами всю ту работу, которую еще недавно Новелли проводил со мною. Лично я с громадным увлечением репетировал роль Гамлета. Я трактовал этот образ без всякого налета мистики или патологии, как очень активную, действенную и умную, а временами и очень хитрую личность. Одним из ближайших моих партнеров являлся турецкий актер Эртогруль-Мухсин, один из лучших актеров современной Турции, которого я неизменно с большой радостью встречаю, когда он приезжает к нам в Москву на наши театральные фестивали. Другим моим партнером являлся Фемистокл Кунари, грек из Константинополя, страстно влюбленный в искусство молодой человек, с тех пор оказавший большие успехи и в настоящее время являющийся лучшим актером государственного театра в Афинах. Наконец, необходимо упомянуть мою чудесную тетюшку, кото-

рая на этот раз отреклась от своей претензии на молодость и согласилась взять на себя роль королевы Гертруды.

Риза Руги приезжал на нашу загородную виллу и сидел на наших репетициях. Не отказывая нам ни в чем, он все же явно тяготился нашей работой и всегда стремился скорее вернуться к себе в гостиницу в Константинополь, где в кратчайший срок он успел прославиться своими широкими приемами и кутежами. Помню, однажды, после особо загянувшейся репетиции, Риза Руги решил переночевать на вилле, но во время прогулки, которую мы совершали перед сном, внезапно передумал, потащил меня на вокзал, а так как оказалось, что мы уже пропустили последний поезд, то немедленно заказал особый экстренный поезд, в котором мы отправились... вдвоем с ним в Константинополь, чтобы отужинать в веселой и оживленной обстановке ночного ресторана! Это была феерия, вряд ли возможная в каком-либо другом городе, кроме Константинополя!..

И вот, после трехмесячных усидчивых репетиций наступил долгожданный день премьеры моей постановки „Гамлета“.

Первый спектакль должен был состояться в одном из лучших театров Константинополя, в турецком квартале Стамбула.

Все билеты были распроданы задолго до премьеры. Мы выделили ряд кресел и лож и пригласили на премьеру целый ряд видных дипломатов, всех высших сановников государства, генералитет армии, представителей артистического мира и прессы.

Но в день премьеры почтенный Риза Руги,

которому, разумеется, мы ни в чем не могли отказать, объявил мне, что он... решил сам играть роль короля Клавдия. Эта новость поразила меня, как гром среди ясного неба... Никакие доводы не помогали, ничего не действовало — отговорить его не было никакой возможности, так как он пригласил на премьеру ряд своих знакомых и во что бы то ни стало хотел показаться им в роли короля Клавдия... До поднятия занавеса оставались считанные часы, и я находился в состоянии полной растерянности.

И вот, в этой обстановке, когда я был на грани отчаяния, мне неожиданно пришла на помощь моя чудесная тетушка.

— Будь спокоен, дитя мое, — сказала она мне, отведя меня в сторону. — Будь спокоен: я не позволю этому идиоту открыть рта в течение всего спектакля!.. Я возьму на себя все реплики короля Клавдия, так что наш меценат не сможет даже вставить ни одного слова... Неужели ты думаешь, что я знаю лишь роль королевы?! За эти три месяца я, слава богу, выучила на память все роли, мой дорогой...

И вот, в подобной суматохе мы подняли занавес — и спектакль начался.

Все прошло гладко благодаря моей очаровательной тетушке, которая в роли королевы очень искусно сумела воплотить основное из роли короля. Король Клавдий лишь два-три раза на всем протяжении спектакля успел вставить свои реплики, которые немедленно были покрыты репликами королевы, на этот раз опоздавшей взять инициативу в свои руки.

Некоторые эпизоды, правда, пришлось купюровать, а в конце мне удалось уговорить Риза Руги не выступать в сложной мизансцене пятого акта и доверить свою роль прежнему исполнителю, прошедшему все наши репетиции.

Спектакль имел огромный успех и был расценен как праздник турецкого театра. Нас приходили поздравлять за кулисы представители прессы, утверждавшие, что этот спектакль создает новую эпоху турецкого театра. Нас осыпали комплиментами и похвалами, и после спектакля все мы были приглашены на ужин в лучший ресторан Пера, куда мы отправились во главе с моей достойной тетушкой, которая настолько была счастлива моими успехами, что в этот вечер даже немного помолодела на глазах.

Мы сыграли „Гамлета“ еще раз десять в разных театрах города. Почтенный Риза Руги не делал больше попыток выступить в роли короля Клавдия. И, хотя спектакли наши сопровождалась очень хорошим успехом, тем не менее развернуть задуманный театр не удавалось: на пути вставали все те же затруднения, специфические для своеобразной театральной жизни Константинополя, тем более, что Риза Руги постепенно сокращал финансирование нашей труппы, а целый ряд актеров, которым, по распоряжению Риза Руги, после премьеры „Гамлета“ уплатили жалованье за полгода вперед, — получивши свои деньги, скрылись из виду (как потом выяснилось, не веря в длительность нашего начинания, эти актеры поспешили заблаговременно бежать

с корабля и вступили в труппу, отправившуюся на гастроли в Египет).

Я был по-настоящему утомлен от этих двух сезонов в Константинополе и не без боязни думал о восстановлении прежнего *status quo* и о самостоятельном продолжении борьбы в прежних, хорошо мной испытанных условиях, которые были особенно тягостны в силу той национальной политики угнетения, которая проводилась в то время в Константинополе по отношению к представителям армянской интеллигенции. Между тем мне необходима была спокойная обстановка для углубленной работы над собой и своими ролями.

Как раз в то время я получил настойчивое повторное предложение вступить в труппу Армянского артистического общества, игравшего в Тифлисе и в Баку во главе с Сирануш, выдающейся артисткой на трагические и сильно-драматические роли. Это приглашение положило конец моим колебаниям: я телеграфировал в Тифлис, что принимаю предложенные мне условия.

В начале октября 1913 года, после короткого захода в Трапезунд, где на одном из полуразрушенных портиков древней стены я видел очертания византийского орла, почти стертые временем, — пароход наш ранним утром прибыл в Батум, где меня встретили специально приехавшие из Тифлиса представители Армянского артистического общества.

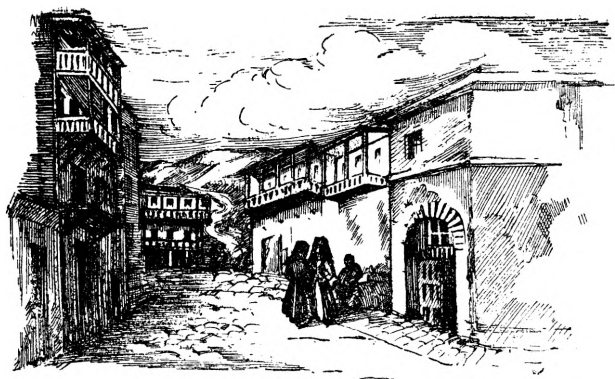
Я впервые ступил на землю той страны, в которой впоследствии — при совершенно изменившейся внешней и внутренней обстановке — мне было суждено найти свою вторую родину.

В тот же вечер, напряженно вслушиваясь в звучащую вокруг меня русскую речь, в которой я не понимал ни одного слова, — я в сопровождении моих очаровательных гидов выехал в Тифлис, мысленно повторяя стихи моего любимого поэта:

Per correr miglior acque alza la Vele
Or mai navigella vel mio ingenio
Che lancia vietro or se mar si crudeli... *

• • •

* Чтобы плыть к лучшим берегам, распусти твой паруса, корабль моего гения, — не оглядывайся назад, так как позади ты оставляешь грязное болото... (из Данте Алигиери).



СЕЗОН В ТИФЛИСЕ

*Сирануйш • Абе-
лян • Репертуар •
Положение армян-
ского националь-
ного театра в Ти-
флисе*

Тифлис совершенно очаровал меня своей оригинальностью, яркими красками и открытым нравом населения.

Все тут ласкало и радовало глаз — и общая декоративность самого города, и своеобразный облик его жителей, одетых в нарядные и живописные костюмы с „осиными та-

лиями“, туго перехваченными узкими ремнями, с тонкими кинжалами у поясов, с надвинутыми на лоб барашковыми шапками, из-под которых прямо в упор на вас смотрели смелые и решительные черные глаза. Я окунулся в атмосферу глубокой и дружеской искренности и чувствовал себя как бы в гостях у дальних родственников. В той длинной и несколько „приключенческой“ пьесе, которую представляет собою моя жизнь, произошла еще одна перемена декораций и начался еще один новый акт...

Труппа Армянского артистического общества, с которой я должен был выступать, возглавлялась артисткой Сирануйш, которая приняла во мне большое участие и помогла разобраться в своеобразной обстановке, господствовавшей в области армянского драматического театра в Тифлисе.

Я был знаком с Сирануйш еще по Константинополю, куда она ежегодно приезжала отдыхать. Сирануйш происходила из старинной семьи константинопольских армян. Не пройдя никакой профессиональной подготовки, Сирануйш, еще будучи подростком, в середине семидесятых годов дебютировала в константинопольской оперетте. В 1877 году она выступала в Адрианополе, играя в оперетке на французском языке, и осталась в этом городе после взятия его русскими войсками. Утверждение деспотического режима султана Абдул-Гамида, регламентировавшего театральную деятельность в Константинополе целым рядом серьезных ограничений, побудило Сирануйш переехать в Тифлис, где в течение нескольких сезонов она выступала в составе труппы

выдающегося армянского трагика Адамяна (здесь надо заметить, что Константинополь издавна являлся своего рода поставщиком артистических сил для армянского театра Тифлиса, Баку и Эривани). Выступления в труппе Адамяна направили артистическую деятельность Сирануйш по другому руслу: она специализировалась в драматическом и трагедийном репертуаре и, благодаря природной одаренности и сценической интуиции, достигла несомненных успехов в том новом направлении драматического искусства, которое она избрала.

Когда я встретился с Сирануйш в Тифлисе, она была уже не молода (ей было за пятьдесят лет), но находилась в полном расцвете своего дарования. Это была артистка большого и широкого диапазона, обладательница хорошего сценического темперамента, лучше всего чувствовавшая себя в сильных драматических ролях. Она исполняла почти весь круг ролей современного европейского „большого репертуара“, пополняя его пьесами русских драматургов (в частности, она хорошо играла Достоевского). Это была любимая артистка тифлисской публики и, в особенности, это была любимица тифлисской учащейся молодежи. Ее могла оценить и широкая русская публика, горячо аплодировавшая Сирануйш во время ее гастролей в Петербурге и Москве в 1912—1914 гг. Очень тепло относились к ней такие корифеи русского театра, как Ермолова, Давыдов и Южин-Сумбатов, поздравительные письма которых, адресованные в связи с ее юбилеем, Сирануйш очень берегла и любила показывать, говоря о своем артистическом пути.

Из других крупных армянских актеров, подвизавшихся в это время в Тифлисе, я должен упомянуть об Абеяне, впоследствии народном артисте Советской Армении, скончавшемся летом 1936 года уже в преклонном возрасте.

Для развития национального искусства армянского народа Абеян сделал больше, чем Сирануйш. Это станет понятно, если мы примем во внимание, что по своему происхождению он был коренным, прирожденным кавказцем. И хотя, с точки зрения европейской театральной культуры и европейской концепции актерского творчества, ему нехватало очень многого, тем не менее он был богато наделен внутренней интуитивной культурой, помогавшей ему преодолевать многие трудности. Это был мастер реалистического — отчасти даже бытового — направления, отличный истолкователь драматургии Габриэля Сундукианца, этого „армянского Островского“, как его называли.

В составе труппы, с которой мне предстояло играть, были и другие более или менее одаренные актеры и актрисы, но в общем, в своей массе, местные профессиональные армянские актеры были очень ограничены и подчас даже лишены элементарной сценической, литературной и общей культуры. Многие из них не имели даже точного представления о языке, на котором они играли, и позволяли себе целый ряд погрешностей против чистоты языка и литературного стиля. В целом, вы видели перед собой слабую копию русской театральной культуры Тифлиса и Баку. Из моих первых встреч с армянскими актерами

я ясно почувствовал, насколько национальная армянская культура сдавлена царской полицией и специальной цензурой, не дающей возможности свободно развиваться и расти...

Спустя две недели после моего приезда я впервые дебютировал перед тифлисской публикой в популярной в те годы пьесе „Старые боги“. Спектакль этот состоялся на сцене театра Артистического общества, ныне театра им. Руставели.

Для второго спектакля мне предложили выступить в русской пьесе и в русской роли, а именно, в весьма ходкой в те годы пьесе Найденова „Дети Ванюшина“. Верный урокам и наставлениям моего незабвенного учителя Новелли, я отказался от предложенной роли, поскольку самый характер, тип и национальный отпечаток героя пьесы были мне неясны и непонятны. Однако дирекция все же настояла на этой пробе и, преодолевая громадные творческие противоречия, я принялся за изучение роли (темпы пополнения репертуара были невероятные: каждую неделю у нас шла новая пьеса, и, следовательно, на подготовку новой пьесы у нас была... ровно одна неделя!). Но на второй же репетиции я не смог продолжать эту ненужную пробу и категорически отказался от роли: как мог я изображать и воплощать русского человека, — я, всего лишь две-три недели находившийся в Тифлисе и не понимавший ни одного слова по-русски!..

В дальнейшем я выступал преимущественно в ролях классического репертуара. Я сыграл в Тифлисе за этот сезон Гамлета и Ромео Шекспира, Дон-Жуана в одноименной комедии



Ваграм Папазян — Уриэль Акоста
(„Уриэль — Акоста“ Гуцкова)
(Тифлис, 1914 г.)

Мольера (из мольеровского репертуара я сыграл также Тартюфа и Скапэна), затем Уриэля Акосту в одноименной трагедии Гуцкова, Кина в одноименной пьесе Дюма, Коррадо в старинной мелодраме Джакометти „Гражданская смерть“, Иоканаана в „Саломее“ Оскара Уайльда, герцога Рейхштадтского в „Орленке“ Ростана и ряд других ролей этого же плана.

Успех мой радовал и тешил мое актерское самолюбие. Публика Тифлиса — особенно юношеская, молодежная прослойка публики — была чрезвычайно отзывчива, „легка на подъем“ и экспансивна, совсем как публика в Испании или в южной Италии. Она помогала игре актера и являлась искренним, подлинным ценителем его, хотя скорее ценителем интуитивным (тогда как европейская публика в той или иной дозе всегда привносит в свою оценку известный элемент интеллектуальности или даже рационализма).

Как правило, мы играли один раз в неделю (по понедельникам) в помещении театра Артистического общества. Один раз в неделю на сцене этого же театра играла грузинская труппа, тогда как в течение остальных дней здесь подвизалась труппа русского драматического театра.

Спектакли русского театра пользовались большим успехом среди всех национальностей главным образом потому, что в русской труппе было немало сильных актеров, так что с точки зрения ансамбля, костюмов, декораций, наконец, разнообразия и глубины репертуара русская труппа оставляла далеко позади себя те по-

дулюбительские-полупрофессиональные спектакли на грузинском и армянском языке, которые давались в то время в Тифлисе.

Спектакли нашей труппы шли исключительно на армянском языке (хотя вне сцены большинство наших актеров разговаривало между собою по-русски).

Армянский разговорный язык Кавказа весьма резко отличался от армянского языка, принятого в Константинополе и в армянских районах Турции. Это обстоятельство заставило меня использовать все мои лингвистические способности, чтобы подчинить мой язык этому наречию. Особенно трудно пришлось мне на первых репетициях, когда я обнаружил совершенно новую и неожиданную задачу, которую мне предстояло преодолевать...

Но я должен отметить, что армянский разговорный язык Кавказа показался мне значительно более чистым, нежели язык константинопольских армян: здесь, на Кавказе, в первородной чистоте сохранилась ветвь языка, гораздо более близкая к старинной армянской речи. Константинопольские армяне, долгое время находившиеся под владычеством Византии, испытали культурно-политическое влияние латинской цивилизации эпохи Крестовых походов, а также влияние такого разноплеменного, космополитического мирового центра, как Константинополь. Все это не могло не отразиться на культуре языка константинопольских армян, речь которых обогатилась, сделалась более выразительной, образной и фонетически усложненной, но в то же время весьма заметно отошла от подлинного чистого языка армян-

ского народа. Все это тем более обидно, что в силу отмеченного выше обстоятельства культура кавказских районов Армении осталась и непонятной, и неизвестной для большей половины армянской нации, которая в итоге решающих политических событий в течение целых веков жила под разными владычествами, а следовательно, и под различными культурными воздействиями и традициями!..

Как я уже говорил, наша труппа играла один раз в неделю (если не считать отдельных благотворительных спектаклей, изредка устраивавшихся в том или ином клубе или даже частном доме). Следовательно, в продолжение зимнего сезона 1913—1914 гг. мы должны были сыграть от 20 до 25 спектаклей, или, точнее сказать, от 20 до 25 пьес, ибо, за редким исключением, ни один спектакль не повторялся дважды. Лично для меня это означало выступление в 15—20 ролях в течение сезона, т. е. с ноября по апрель. Уже одни лишь эти данные характеризуют структуру и внутренний режим нашей труппы.

Однако в этом заключалась лишь половина дела. Гораздо важнее и существеннее было то, что все наше театральное предприятие во всех своих деталях носило неизгладимую печать какого-то семейно-клубного дела.

Самая наша труппа субсидировалась местными богачами-меценатами (в частности, Манташевым), что давало им основание и право так или иначе вмешиваться в дела театральные или, во всяком случае, „покровительствовать театру“. Отсюда возник отвратительный тип „дамы-патронессы“ национального театра,

сильно страдавшего от такого рода „покровительниц“.

Жена того или иного местного богача любила показать и подчеркнуть любовь к искусству своего народа и похвастать покровительством своему национальному театру. По существу все это было рассчитано на сознательное утверждение той или иной репутации. Фактически же это „покровительство“ выражалось лишь в бестактном и бесцеремонном вмешательстве во внутреннюю жизнь театра и в распределение ролей, или в организацию продажи билетов „на руках“, что, кстати сказать, нередко действительно вызывалось необходимостью, так как не всегда можно было целиком распространить билеты через кассу и были необходимы дополнительные способы „продвижения билетов“.

Эти „дамы-патронессы“ были вредны и с другой точки зрения. Являясь т. н. „влиятельными лицами“ Тифлиса, они держали в своих руках прессу и подчиняли себе всю местную театральную критику. И если какой-либо актер имел несчастье не понравиться „даме-патронессе“, то критика развенчивала этого актера и не жалела красок и усилий, чтобы свести его „на-нет“. Таким образом молодой актер, которому предстояло делать себе карьеру в этих условиях, прежде всего должен был постараться понравиться этим „мегерам“.

Я говорю „мегерам“, потому что молодая красивая женщина обычно никогда не подвизалась в роли „дамы-патронессы“. „Дамами-патронессами“ чаще всего являлись женщины

бальзаковского возраста, уже чрезмерно расплывшиеся, но пытавшиеся преуменьшить и скрыть свои формы при посредстве сложных ухищрений корсетных мастерских. Они увеличивали свой рост при помощи каблуков в стиле Людовика XV и старались возместить непривлекательность увядшего лица шляпками-„фантэзи“, обильно украшенными роскошными плерезами.

Если прибавить к этому, что они принимали позу больших знатоков и ценителей искусства и претендовали на то, чтобы всегда быть окруженными целым роем собственных почитателей их мнимого ума, мнимой образованности и начитанности, — то станет ясным положение несчастных актеров, которым надлежало завоевать их благосклонность, дабы не потерпеть фиаско в своей карьере. Все это было глубоко унижительно!..

Эти „дамы-патронессы“, подымавшие невероятный шум и возню вокруг театра, были мне органически глубоко противны. И надо было быть счастливым от рождения, как я, чтобы быть способным выдержать этот натиск и все-таки завоевать себе право выхода на сцену через головы всей этой отвратительной компании.

Когда-то я видел картину большого русского художника, где изображался приезд молодой гувернантки в дом старого купца. Вся семья собралась в комнате и бесцеремонно рассматривала застенчивую молодую девушку... Мне кажется, что художник очень живо схватил выражение лица хозяина дома, сидящего в глубоком кресле старика, как

сатир смотрящего на молодую гувернантку, и молодого человека, сына хозяина дома, который как бы щупал ее глазами с ног до головы, облизываясь как кошка, смотрящая на лакомый кусочек сыра и заранее предвкушающая прелесть этого угощения.

И вот, приехав в Тифлис, я оказался почти в таком же положении, с той только разницей, что не в пример молодой неопытной застенчивой девушке, приехавшей в дом купца для того, чтобы заработать кусок хлеба, и ничего не видевшей до тех пор, я успел уже столько увидеть на своем коротком веку, что сам мог по достоинству оценить окружавших меня. Это позволило мне уберечься от целого ряда скучных или просто противных домогательств и интриг, которые, по моему мнению, были невозможны ни в каком другом городе, кроме предвоенного Тифлиса.

С другой стороны, печать клубно-семейного дела накладывалась на нашу труппу еще и в силу того обстоятельства, что в Тифлисе было несколько армянских, грузинских и тюркских любительских театральных кружков и обществ, игравших лишь для своего удовольствия, но имевших „свою публику“ и „свою прессу“. Эти начинания, с которыми наша труппа поневоле была связана целым рядом организационных и бытовых нитей, скорее мешали, нежели помогали развитию подлинного национального театра.

Любительский театральный кружок, быть может, и не плох с точки зрения приятного времяпрепровождения, но вся его установка и весь его быт оказывают отрицательное влияние

на развитие серьезной национальной театральной культуры.

В то время в любительских труппах можно было встретить учителей, чиновников, молодых людей без определенных занятий, наконец, так называемых „дам общества“, которые каждый вечер собирались в клубах или частных квартирах не столько для того, чтобы репетировать, сколько для того, чтобы весело провести время, поболтать и пофлиртовать, а затем показаться со сцены своим друзьям и знакомым, которые безудержно аплодировали не актеру (где уж!), но жене того или иного чиновника или мужу той или иной влиятельной *grande dame*...

Эти люди занимались своими спектаклями так же, как любители поиграть занимаются игрой в вист или *chemin de fer* после хорошего ужина: все эти затеи не имели ничего общего с искусством.

Все это, вместе взятое, придавало своеобразную окраску всей театральной жизни Тифлиса, а в особенности театральным начинаниям на армянском языке. Лично мне пришлось занять весьма осторожную позицию и умело вести свою линию, дабы не попасть в такие ситуации и коллизии, которые никак не входили в мои житейские и творческие расчеты.

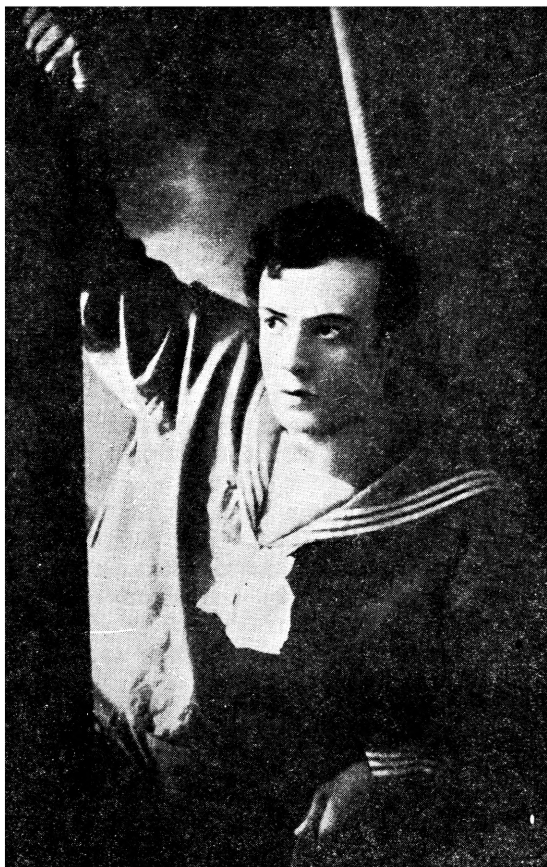
Четыре с половиной месяца, проведенных мною в Тифлисе, пролетели совершенно незаметно. Кажется, за все время (если исключить дни наших премьер) не было ни одного дня, когда мне удалось бы отобедать у себя дома в одиночестве: я был приглашаем нарасхват, особенно разными молодежными

кружками, обществами и компаниями. Доводилось мне бывать и в крупных зажиточных домах, хозяева которых производили на меня впечатление быстро и стремительно полнеющих людей, легко подверженных интеллектуальному и моральному ожирению, неизбежно сопровождавшему ожирение материальное: как мышата, притаившиеся внутри громадного куска сыра и с увлечением уничтожающие его, совершенно забыв о том, что на свете существует кот, — эти субъекты, притаившись, усиленно пожирали все неисчислимые природные богатства Кавказа, впадая в состояние болезненного ожирения. Накопленные деньги позволяли вести широкий образ жизни, но не могли научить подлинной культуре, подлинному вкусу к вещам и к самому стилю жизни, и я не без содрогания смотрел, как после обеда в гостиную вносился кипящий самовар, уставливающийся... на рояле Бехштейна или Шредера, — на этом изумительно полированном палисандровом дереве... Таков был стиль жизни, и какие бы то ни было возражения являлись совершенно излишними...

Весной — если не ошибаюсь, в конце марта — наша труппа выехала на гастроли в Баку, где мы играли около двух недель в помещении театра Тагиева. Из Баку мы приехали на гастроли в Астрахань, где в первый раз в моей жизни я был вынужден выучить несколько абсолютно мне необходимых русских слов, рассчитанных на то, чтобы покоришь сердце чудесной русской девушки с мечтательным лицом и русыми косами. Так как я имел основание опасаться злых козней со стороны

моих друзей, которые в подобных случаях не раз разыгрывали со мною скверные шутки, подсказывая мне не те слова, которые надлежало употреблять в видах моих намерений, — я на этот раз проверил в солидных источниках подсказанные мне фразы, исправил их и выучил наизусть. Это были первые фразы, когда-либо произнесенные мною на русском языке, за азбуку которого мне впоследствии суждено было засесть на сороковом году моей жизни!..

Мой контракт окончился в мае 1914 года. Прошедший сезон в достаточной мере открыл мне глаза на то, чего я могу ожидать от дальнейшей артистической работы в Тифлисе. Если, в сущности говоря, я бежал из Константинополя, — бежал от непомерно тяжелых условий работы и от оскорбительного меценатства богача-скотовода Риза Руги, — то ведь и в Тифлисе оказалось не слаще... Условия полулюбительского-полупрофессионального существования нашей труппы, печать культурной отсталости царской провинции, обстановка национального ущемления, влияние ограниченных дам-патронесс — все это отнюдь не предрасполагало к продолжению работы в тогдашнем Тифлисе... Вот почему я отказался от предложенного контракта на будущий сезон и, условившись лишь о кратковременном приезде на гастроли, решил во что бы то ни стало продолжать мою артистическую деятельность в обстановке европейского профессионального театра. Правда, гут снова вставал вопрос о моей национальности, но я не терял надежды уладить этот наболевший „вечный вопрос“...



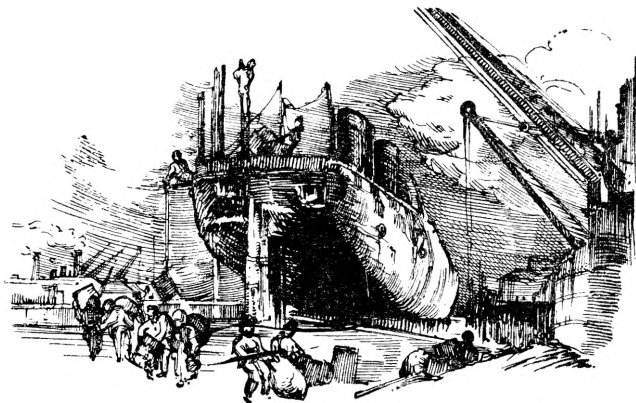
Ваграм Папазян — Кин
(„Кин или Гений и беспутство“ — Дюма)
(Тифлис, 1914 г.)

Приехав в Батум и выяснив, что ближайший пароход отойдет через 5—6 дней, я снял комнату в модном тогда отеле „Бель-вю“, содержащемся расторопным малым, несчастьем всей жизни которого был его племянник, оказавшийся истинным несчастьем и для меня в течение тех нескольких дней, которые я провел в Батуме.

Этот племянник хозяина гостиницы, молодой человек моих лет, был очень красивым и развязным кавалером, сорившим направо и налево деньгами своего дядюшки.

Не знаю, как именно он этого добился, но только факт остается фактом: в течение пяти или шести дней, проведенных мною в этом отеле, племянник хозяина гостиницы помог мне растратить все мои сбережения до последней копейки...

И когда наступил день отъезда, то выяснилось, что мне нечем выкупить билет... Здесь на помощь пришли мои тифлисские бенефисные подарки, ликвидировав которые я смог выкупить билет первого класса до Константинополя и подсчитать еще немного мелких денег на дорожные расходы...



БЕГСТВО

Константинополь накануне вступления Турции в войну. Бегство из Константинополя. Одесса. Памяти армян, погибших в пустынях Сирии

После кратковременной радостной встречи с моими родными в Константинополе я немедленно выехал в Милан, где собирался заключить контракт на ближайший сезон.

Как всегда, и здесь мне посчастливилось: открылась возможность подписать контракт с сентября 1914 года по июнь

1915 года, причем мне был предложен ряд ведущих ролей, тогда как гастрольный маршрут вновь формируемой труппы охватывал всю Италию и почти всю Францию.

По подписании контракта я выехал из Милана в Венецию, решив отдохнуть некоторое время на пляже Лидо, одном из самых лучших пляжей Европы.

Газеты сообщали тревожные сведения, но в близость войны никто не верил: пляж Лидо жил обычной жизнью, окутанный облаками флирта, мелких любовных интриг и дорогих духов.

Ежедневно я проводил целые часы на пляже Лидо, куда на летнее время съезжались представители всех стран Европы и где звучали чуть ли не все языки мира.

И вот, в один жаркий июльский день, когда, находясь недалеко от берега, я безмятежно плавал на спине, на берегу внезапно возник страшный шум и гам, вызванный появлением газетчиков, которые выкрикивали страшные слова:

— Война!.. Война объявлена!..

В одно мгновение все купавшиеся выскочили на берег и окружили газетчиков, толкая друг друга. Ошеломляющее известие о разразившейся войне между Австрией и Сербией было настолько неожиданным для всех, что никто не обращал внимания на окружающее и все — в том числе и я — быстро спешили одеться, чтобы скорее попасть в город. Пляж мгновенно опустел. Настроение было тревожное, многие немедленно спешили вернуться на родину.

Три дня спустя Германия объявила войну России. Не надо было быть политиком, чтобы понять, что разрастается мировой пожар и что начавшаяся война не сегодня — завтра втянет в свой круговорот всю Европу. Я решил немедленно возвратиться к своим в Константинополь и, известив по телеграфу миланскую агентуру о расторжении контракта, стал хлопотать о билете на пароход.

Пароход, увозивший меня в Константинополь, сверх всякой меры был переполнен пассажирами самых различных национальностей, стремившихся скорее вернуться к себе на родину.

Каждый день приносил нам все более и более ошеломляющие новости — вступила в войну Германия, за ней Франция... Пять государств было уже втянуто в войну... И, когда я прибыл в Константинополь, пламя войны охватило уже больше половины Европы, а германские полчища уже неистовствовали в Бельгии и Польше.

Когда я очутился в Константинополе, мне показалось поначалу, что опасность для меня миновала. Я начал усиленно собирать своих старых товарищей, чтобы своевременно подготовиться к зимнему сезону и срепетировать ряд спектаклей на армянском и турецком языках.

Как раз в это самое время я получил приглашение вступить в организационный комитет по созданию турецкого национального театра, который тогдашнее турецкое правительство собиралось учредить в Константинополе. В организационный комитет входил Антуан, спе-

циально приглашенный из Парижа, затем Минакьян, которого очень уважали и любили в Константинополе, мой друг Решад-Редванбей и ряд видных работников министерства народного просвещения. Работы организационного комитета должны были развернуться в сентябре, т. е. совершенно незадолго до того часа, когда Турция также вступила в мировую войну.

Я отказался от мысли организовать собственную труппу и согласился выступить в нескольких спектаклях труппы, возглавлявшейся Минакьяном. Для моего первого выступления дирекция театра просила меня подготовить новую, только что появившуюся пьесу какого-то немецкого драматурга, имени которого я не помню, называвшуюся „Le grand soir“. Это была пьеса из жизни русских революционеров, где я должен был играть роль некоего Дмитрия, который по ходу действия бросал бомбу в каком-то дворце. Этот Дмитрий был влюблен в курсистку, тоже революционерку, по имени Соня, роль которой, к великому моему удивлению, должна была исполнять моя чудесная константинопольская тетушка с ее незабываемым профилем старого носорога...

А так как я совсем недавно был в России, то дирекция просила меня целиком взять на себя постановку этого спектакля, дабы дать более или менее правильную картину русской жизни, нравов и обычаев русских людей.

День премьеры приближался. Мы спокойно работали. Но политическая атмосфера в Европе и в Турции сгущалась ежедневно. Правда, Турции пока что удавалось остаться в стороне

от пламени этого грандиозного пожара, но, несмотря на это, внимательный глаз все же легко мог заметить, что и в самой Турции творится что-то неладное, так как внутренняя политическая атмосфера в Константинополе сгущалась с каждым днем.

Увлекаясь постановкой новой пьесы, я все же не оставлял мысли о поездке в Тифлис и часто говорил об этом в театре, но дирекция всячески отговаривала меня от этого намерения, указывая, что в связи с войной театральный сезон в Тифлисе вряд ли будет удачен. Кроме того, мне надо было предварительно списаться с Тифлисом, заключить контракт и, вообще, выяснить положение и обстановку, что я не мог так быстро осуществить. Все это вместе взятое привело меня в конце концов к решению остаться в родном городе и продолжать здесь работу.

И вот, наконец, настал день первого спектакля.

Во время второго акта должна была пройти любовная сцена между мной и „Соней“ — моей тетужкой. Сцена эта только что закончилась, когда араб Изетт — рабочий сцены, стоявший у занавеса, — вдруг стал подавать мне какие-то тревожные знаки. Я изменил мизансцену и, несмотря на недоумевающие взгляды, которыми пронизывала меня моя чудная тетужка, приблизился к порталу.

Изетт, приставив руки ко рту, прошептал, что из полиции явились какие-то очень странные люди, которые ждут меня в моей уборной, и что надо быть на чеку.

Надо заметить, что как раз в эти дни

секретная полиция Константинополя разыскивала всех молодых людей, учившихся в высших учебных заведениях за границей (в частности и в особенности тех, которые были в России), арестовывала их и немедленно ссылала в глубь страны.

Я сразу догадался, что, повидимому, и мне предстоит это далекое путешествие, но тем не менее решил положиться на Изетта, веря в его безграничную преданность.

Во время антракта, войдя к себе в уборную, я застал там трех мрачных чинов тайной полиции в гражданских костюмах. Один из них сухо, но вежливо предложил мне последовать за ним в ближайший полицейский участок, где, по его словам, от меня хотели узнать некоторые детали, касающиеся жизни, быта и настроений русских армян.

В это мгновение, прежде чем я мог открыть рот, в уборную ворвался араб Изетт и возмущенно начал кричать, обращаясь ко мне:

— Как не стыдно разговаривать тут с посторонними людьми! Уже дан третий звонок... Сейчас же скорей на сцену!..

На мои возражения, что меня ждут представители полиции, Изетт сделал изумленные глаза и любезно обратился к трем зловеющим фигурам:

— Эти господа, — сказал Изетт, — вероятно, согласятся подождать несколько минут, пока не кончится пьеса!.. Я им закажу кофе, а ты ведь все равно должен играть, так как публика волнуется...

Через несколько мгновений я был на сцене к огромному удивлению публики, никак

не представлявшей себе, чтобы в каком-либо из константинопольских театров могла идти пьеса с пятиминутными антрактами (здесь, как я уже говорил, очень любили сильно затянутые антракты).

Я тревожно следил за порталом, ожидая появления Изетта. Действительно, он очень быстро появился, снова подозвал меня к себе и, когда я подошел к нему, сказал мне, что я должен найти возможность немедленно выйти, оставив всех актеров на сцене и не прерывая хода пьесы.

Прекрасно понимая, чем могла кончиться для меня вся эта история с визитом зловещих полицейских, я, продолжая сцену объяснения с моей тетушкой, шепнул ей, что чувствую себя очень плохо и должен немедленно покинуть сцену, а поэтому прошу ее любыми средствами спасти положение и как-нибудь затянуть этот акт.

Я вышел, а моя бедная тетушка, уже привыкшая к подобным случаям, начала длинную сцену, которой совершенно не существовало в тексте пьесы, жалуясь на судьбу бедного Дмитрия, на то, что он должен бросить бомбу в царя, а следовательно, должен погибнуть и т. п. Она была вполне счастлива, так как, наконец, нашла во всей этой роли совершенно неожиданную сцену, давшую ей возможность развернуть все неисчерпаемые возможности своего трагического таланта, в наличии которого моя тетушка никогда не сомневалась...

Очутившись за кулисами, я последовал за Изеттом. Мы побежали на самый верхний этаж, где Изетт привязал меня веревкой за

пояс и осторожно спустил в темную и совершенно необитаемую маленькую улицу, на которую выходила задняя стена театра.

И вот, я очутился в темном грязном переулке турецкого квартала Стамбула в странном одеянии „бедного Дмитрия“, с гримом на лице, с русой бородой, в белокуром парике и с вздернутым носом, который делал меня совершенно неузнаваемым.

Я помчался по направлению к Пера с быстротой, на которую только были способны мои ноги. Меня терзали раздумья: не переоцениваю ли я серьезность положения?.. Действительно ли необходимо тотчас же бежать из Константинополя?.. Не повидать ли кое-кого из моих друзей, не посоветоваться ли с ними?..

А если немедленный отъезд все же необходим, то куда именно мне следует ехать?.. Во все время моего пути до дома я тщетно перебирал в памяти все города Европы, где я мог бы найти себе пристанище, но все было напрасно: Европа была охвачена пламенем войны...

Я чувствовал себя в положении настоящего скитальца без дома, без семьи, без помощи и поддержки, когда вдруг мой добрый гений навел меня на мысль о тифлисской молодежи. Я вспомнил дружественную и теплую атмосферу, окружавшую меня в этом городе, и внезапное решение созрело в моей голове: если действительно будет нужно бежать — то бежать в Россию... Если я буду вынужден покинуть и потерять мой родной город Константинополь, то я по крайней мере хотел со-

хранить свою родную национальность. Выбор был очевиден...

Явившись домой, я сразу же понял, что положение очень серьезно: оказывается, эти же полицейские часа полтора назад уже посетили наш дом, искали меня и, узнав, что я занят на спектакле, тотчас отправились в театр. Нельзя было терять ни одной минуты, необходимо было немедленно действовать...

Едва успев переодеться, я тотчас же покинул дом своих родителей, захватив лишь маленький чемоданчик с несколькими сменами белья. Я отправился окольными улицами к одному знакомому греку, работавшему в константинопольской конторе пароходного агентства „Мессажери Маритим“. Мой знакомый уже спал. Разбудив его и извинившись за ночной визит, я объяснил ему создавшееся положение и просил каким угодно способом устроить мне место на первом пароходе, который отойдет в Батум.

Выслушав эту просьбу, мой добрый друг предложил тотчас же следовать за ним, так как ближайший пароход ранним утром должен был отойти в Одессу, тогда как ждать другого парохода мой знакомый грек мне не советовал, подтвердив все мои опасения насчет дальнейших поисков полиции и рассказав мне о нескольких арестах, имевших место в течение истекшего дня.

Мы вышли и направились к пристани. Мой чудесный вожатый распоряжался здесь как у себя дома. Он посадил меня в лодку и отвез на пароход, стоявший на рейде. Через несколько мгновений я находился уже на пароходной па-

лубе, пока мой приятель сидел в капитанской каюте и договаривался с капитаном о моем путешествии, объясняя ему всю сложность моего положения. Договорившись обо всем с капитаном, мой друг обнял меня и исчез. Уже светало, через несколько часов должна была начаться погрузка и посадка пассажиров...

Но вот пароход поднял якорь. Когда полиция пришла на борт проверять паспорта, капитан велел мне спрятаться в какой-то трюм, и я, таким образом, был лишен возможности проститься с моим красавцем — родным городом. А когда я решился выйти на палубу, Константинополь был уже далеко позади. Мы были в открытом море и держали курс на Одессу...

Прибыв в Одессу, мы тотчас же имели удовольствие увидеть полицейских и жандармов, поднявшихся на борт парохода для проверки паспортов.

Пароход был переполнен русскими семьями, поспешно возвращавшимися на родину из-за границы. Все были оживлены и веселы, все радовались тому, что, наконец, благополучно достигли родного берега.

Когда подошла моя очередь спускаться по трапу, огромный полицейский остановил меня, заявив, что так как на моем паспорте нет русской визы, которая должна была быть поставлена в Константинополе, то он не может разрешить мне спуститься на берег. При этом он посоветовал мне вернуться с этим же пароходом обратно в Константинополь, получить визу у русского консула и тогда уже приехать в Одессу. Все эти объяснения были переведены

мне одним из пассажиров, вызвавшимся быть моим гидом.

Но теперь многочисленные путешественники, исключительно тепло относившиеся ко мне во все время пути, услышав ответ полицейского, начали шептаться друг с другом и как-то сразу отошли от меня. Отошел в сторону и мой добровольный гид.

Я остался совершенно один перед большим красивым городом, за который я ухватился, как за якорь спасения, и который закрывал передо мной свои двери. В эту минуту я почувствовал, что благодаря событиям, которые на много веков предшествовали моему рождению, я становлюсь теперь человеком без родины и без пристанища...

Я никогда не теряю надежды, но когда я подумал о том, что пароход должен вернуться обратно, когда я снова представил себе мрачные, зловещие фигуры агентов константинопольской секретной полиции, сидевших в моей уборной, я почувствовал, как холодный пот выступил у меня на лбу, и решил во что бы то ни стало добиться, чтобы этот город принял меня и стал моей родиной, несмотря на ухищрения всех полицейских и жандармов мира!..

Я вооружился самой очаровательной из своих улыбок, так часто помогавших мне выходить из затруднительных положений, вынул портсигар и, подойдя к догообразному полицейскому чину, продолжавшему сидеть на своем стуле и наблюдать за мной, любезно предложил ему турецкую сигаретку, едва выговорив по слогам:

— Ку-ри-ца хо-чет, monsieur городской?..

Это было все, что я знал из богатого русского языка в то время, если не считать тех „священных слов“, которые я заучил несколько месяцев тому назад в Астрахани, но которые сейчас никак не годились для объяснения с городовым.

Однако на этот раз моя улыбка не произвела никакого эффекта: полицейский чин взял пачку турецких сигареток и пробурчал несколько слов, смысл которых был мне ясен и сводился к тому, что ни в какие объяснения со мной вступать он не намерен.

Видя тщетность моей попытки разговариваться с почтенным представителем царской власти, я отошел от него и стал измерять длину палубы, куря папиросу за папиросой.

Спустился вечер. Я знал, что на следующий день пароход должен был возвращаться в Константинополь. Полиция же, в виду исключительных предосторожностей военного времени, приказала капитану снять на ночь все трапы. Таким образом пароход был связан с пристанью только несколькими огромными цепями. И единственным средством сношения с той новой родиной, которую я хотел себе создать, оказывались эти толстые ржавые цепи...

Теперь я мог рассчитывать только на поддержку капитана парохода, который во всех подробностях был информирован о моем положении от моего друга-грека, человека абсолютно доверенного в глазах капитана. Но оказалось, что капитан был чем-то занят и не мог меня тотчас же принять.

Наконец, я добился встречи с капитаном и, оставшись с ним с глазу на глаз, обрисовал ему мое положение, прося каким-либо способом усыпить бдительность полицейского чина. Капитан охотно обещал мне помочь и приказал поднести моему церберу стакан крепкого французского вина в виде угощения. За этим стаканом последовали другие, так что к полночи мой цербер стал гораздо более красноречивым. Чтобы усыпить его подозрения, я пожелал спокойной ночи всей компании, столпившейся вокруг него, и сделал вид, что отправился спать.

Но, отойдя от группы, тесным кольцом окружившей моего цербера, я снял пиджак, прижал его к шее подбородком, ухватился за одну из цепей и таким образом стал ползти к пристани. Мои гимнастические упражнения сильно помогли мне в этом деле, и я очутился на земле, даже не замочив конца своих ботинок.

Так как я не знал города, абсолютно не говорил по-русски и не имел здесь никаких знакомых, я взял извозчика, которому с громадным трудом объяснил, что мне необходимо попасть в армянскую церковь или к армянскому священнику.

Я выбрал этот странный адрес в надежде, что армянский священник поймет мою речь, а быть может, сможет оказать мне и приют.

Извозчик вскоре привез меня к маленькой церкви, рядом с которой находился небольшой домик, в двери которого я и постучался.

Двери открыла старая женщина, удивленно осмотревшая меня и заявившая, что священ-

ник давно спит. Но я, пуская в ход все свое красноречие, объяснил ей по-армянски, что мне необходимо во что бы то ни стало увидеть священника, так как его ждет умирающий, к которому он должен будет сейчас же отправиться вместе со мной.

Через несколько секунд на пороге появился старый священник с заспанным лицом и охрипшим голосом спросил меня, где же находится умирающий.

Я объяснил ему, что этот умирающий — я сам, что я — артист, игравший в Тифлисе с большим успехом, что если он сам не знает меня, то может удостовериться по портретам из армянских журналов и что я умоляю похлопотать за меня перед властями города, дабы мне было разрешено сойти на берег.

Испуганный священник решил принять участие в моей судьбе, но лишь при том условии, что я сейчас же вернусь обратно на пароход и терпеливо буду ждать до утра, когда он сможет обратиться к властям, объяснить им положение вещей и добиться для меня разрешения сойти на берег. При этом он добавил, что иначе он никак не сможет помочь мне, так как дня два-три назад он получил секретное предписание, строго запрещающее ему оказывать приют каким бы то ни было эмигрантам из Константинополя без предупреждения о том полиции. Все это было сказано в весьма категорической форме, и я почувствовал, что возражать было бы бесполезно. Поэтому на том же извозчике я вернулся обратно на пристань, после чего по той же цепи снова добрался до палубы парохода, где мой

почтенный цербер, находясь во власти обильных возлияний, спал безмятежным сном.

Было бы невозможно объяснить ту сложную и пеструю гамму самых разнообразных чувств, которые волновали меня в течение всей ночи и следующего утра... Наконец, около полудня, на палубе появился молодой элегантный жандармский офицер, который после нескольких слов, сказанных моему церберу, подошел ко мне и на ломаном французском языке сообщил мне, что я могу сойти на берег, так как получено распоряжение подписать мой паспорт. Я был теперь в седле и твердо держал поводья в своих руках!..

В этот же вечер на пароходе, совершавшем рейсы между Одессой и Батумом, я выехал в Батум, отправив предварительно телеграмму в Тифлис, в которой сообщал о своем приезде.

Приехав в Батум, я вскоре же узнал, что Турция также вступила в мировую войну на стороне Германии и Австро-Венгрии. Моя счастливая звезда и здесь правильно и своевременно указала мне путь спасения. Однако дело осложнялось теперь тем, что у меня был на руках турецкий паспорт, который в новой ситуации становился паспортом воюющей страны, а следовательно, я сам должен был очутиться на положении военнопленного.

Я тотчас же разыскал почтенного племянника владельца гостиницы „Бель-вю“, который принял меня с распростертыми объятиями. После взаимных рассказов и расспросов мы отправились в отель его достойного дя-

дюшки, который встретил меня с самой очаровательной улыбкой на своем лице акулы. Мой батумский друг поделился со мной своим гардеробом, так как я бежал из Константинополя совершенно налегке, и теперь поистине мог сказать о себе: *omnia mea tecum porto...*

Глава эта была бы неполной, если бы я не досказал о тех событиях, которые развернулись после моего бегства из театра на представлении пьесы „*Le grand soir*“ и которые во всех своих подробностях стали мне известны уже много позднее.

Получив возможность произнести импровизированный длинный монолог, моя чудесная тетушка с честью выполнила выпавшую на ее долю задачу и действительно сумела основательно затянуть третий акт пьесы. Занавес благополучно опустился. Однако продолжать спектакль было невозможно, так как дублера у меня не было и ни один из наших актеров не знал текста моей роли. Спектакль пришлось прекратить, о чем публике было объявлено с обычной в таких случаях ссылкой на „независящие от дирекции обстоятельства“.

Когда обнаружилось, что я исчез из помещения театра, представители полиции сперва не поверили этому сообщению и думали, что их обманывают, чтобы направить по ложному пути. Но, когда театр очистился от публики и актеры разошлись, а я все же не появлялся, они осмотрели все закулисные помещения, после чего вторично отправились ко мне на дом, куда прибыли приблизительно через час после моего ухода.

Поиски полиции стояли в связи с подго-

товлявшимся вступлением Турции в мировую войну, когда, в целях большей предосторожности, арестовывалась и высылалась молодежь национальных меньшинств, получившая высшее образование за границей и, в частности, так или иначе связанная с армянскими провинциями Российской империи.

Эти меры предосторожности стояли в прямой связи с деятельностью армянской националистической партии дашнакцутюн. В свое время эта партия содействовала приходу младотурков к власти, но затем, когда выяснилось, что в армянском вопросе младотурецкое правительство продолжает прежнюю погромную политику султана Абдул-Гамида, дашнаки стали ориентироваться на царскую Россию, ожидая от нее помощи в решении армянского национального вопроса в пределах Турции. Известно, что еще в 1912 году дашнаки, как якобы представляющие армянскую нацию, обратились к правительству Николая II с призывом взять под свое покровительство армянский народ, живущий в турецкой Армении. Теперь, в обстановке вспыхнувшей мировой войны и в преддверии вступления Турции в эту войну, подобная политическая ориентация дашнаков приобретала в глазах турецкого правительства совершенно нетерпимый антигосударственный характер.

Став оружием в руках русского царского правительства, дашнаки принялись агитировать жителей турецких армянских провинций на восстание против турецких властей, причем вся эта агитация развертывалась в обстановке вспыхнувшей мировой войны!.. Несмотря на

то, что из Константинополя в Закавказье выезжали специальные делегации турецких армян, которые увещевали дашнаков не играть судьбой армянского народа и не вмешиваться в политические авантюры в столь тревожное время, — дашнаки не только не прекращали, но еще более активизировали свою преступную деятельность. Огромное преступление дашнаков перед лицом армянского народа заключается именно в том, что они безудержно увлеклись своими шовинистическими доктринами и, спровоцировав турецкие власти, вызвали этим неслыханное по своим размерам и по своей жестокости уничтожение армянского населения Турции.

Благодаря деятельности дашнаков турецкие власти предприняли ряд массовых репрессий против армян. Репрессии эти развернулись одновременно со вступлением Турции в мировую войну 1914 года и достигли своего апогея весной 1915 года, когда армянское население Вана, приведенное в отчаяние притеснениями турецких властей, неожиданно восстало, чем облегчило царскому командованию занять этот город. События в Ване послужили сигналом к массовому уничтожению армян в Турции.

На следующий же день после начала ванских событий министр внутренних дел младотурецкого правительства Талаат-бей арестовал и выслал из Константинополя свыше шестисот армян, среди которых были депутаты, профессора, ученые, литераторы, врачи, адвокаты и журналисты.

В июне 1915 года младотурецкое правительство стало тысячами и десятками тысяч

арестовывать армянское население Киликии, Анатолии и Месопотамии. Арестованных под вооруженным конвоем гнали в отдаленные пустыни, где они умирали от голода и инфекционных болезней, или же непосредственно уничтожались специальными отрядами.

Картина массового уничтожения сотен тысяч армян лишь постепенно вырисовывалась во всей своей грандиозности и, по мере опубликования официальных документов, мало-помалу овладевала моим сознанием. И не раз я с благодарной памятью вспоминал моего скромного и самоотверженного друга, рабочего сцены араба Изетта, который своей безграничной преданностью спас меня от участи оказаться в огромном списке мучеников, которые в силу безумной политики кучки дашнаков заполнили своими трупами выжженные солнцем пески Сирийской пустыни.

• • •



ГОДЫ ВОЙНЫ И РЕВОЛЮЦИИ

*Тифлис в годы вой-
ны • Петроград •
Ростов-на-Дону •
Приглашение в ки-
но • Октябрьские
дни 1917 года в Мо-
скве • У белых •
Европа после вой-
ны*

Приехав в Тифлис, я не сразу занялся работой в театре. Даже мне, при моем темпераменте и с моей привычкой к перемене мест, теперь все же был необходим некоторый отдых. Я возвратился в Тифлис спустя пять месяцев после отъезда отсюда, но сколько событий развернулось за эти пять меся-

цев!.. Люди моего поколения ощущали год объявления войны как некий рубикон в их личной жизни и деятельности: мы как бы расстались с нашей молодостью в этот памятный 1914 год!..

С конца декабря 1914 года я снова возобновил свои выступления в составе армянской национальной труппы, подвизавшейся тогда в Тифлисе, играя основные пьесы моего репертуара, как „Гамлет“, „Отелло“, „Дон-Жуан“, „Уриэль Акоста“ и „Кин“. Я был глубоко убежден, что в той обстановке, которую нам приходилось переживать, классический репертуар с его мощными характерами и сильными человеческими страстями приобретал особую пользу и был гораздо ценнее той „модной“ современной драматургии, которая с легкой руки русского театра просачивалась также в репертуар армянских театральных трупп.

С точки зрения интенсивности и внешнего оживления театральный сезон в Тифлисе в годы войны находился на более высоком уровне, нежели в мой предыдущий приезд.

В театре Артистического общества одновременно функционировали две армянские труппы, дававшие свои спектакли в разные дни недели и одинаково собиравшие переполненный зрительный зал. В народном доме Зубалова играла третья труппа, носившая откровенный полулюбительский характер. Наконец, время от времени на гастроли приезжала труппа, возглавлявшаяся актером Восканьяном и игравшая постоянно в Баку в театре Маиловых или в помещении театра-цирка братьев Никитиных.

Репертуар всех этих трупп был очень пестрый и в основном представлял собой сколок текущего „большого репертуара“ русского провинциального театра того времени. Из пьес русских драматургов на армянском языке шли пьесы Леонида Андреева и Арцыбашева, шла „Цена жизни“ Немировича-Данченко, „Измена“ Сумбатова-Южина, „Огненное кольцо“ Полякова, „Король“ Юшкевича, „История одного брака“ Александрова. Этот репертуар, в конечном итоге едва ли не преваляровавший на афише, дополнялся пьесами армянских драматургов и пьесами, заимствованными из репертуара европейского (преимущественно итальянского и французского) театра. Армянская драматургия была представлена в годы войны бытовыми комедиями и драмами Сундукианца (его пьеса „Пепо“ относилась к числу наиболее ходовых, выдерживавших по шесть-семь представлений в сезон) и рядом пьес современных драматургов, из которых назову следующие: „Намусь“, „Злой дух“ и „Погибшая“ Ширванзадэ, „Приданое“ Валадиана, „Васак“ Демирджиана и „Старые боги“ Шанта. Из пьес современного европейского репертуара припоминаю „Историю маленькой жизни“ Роберто Бракко, пьесы Сем-Бенелли, Анри Бернштейна (в частности „Израиль“), Анри Батайля и Жюль Фабра.

Особенный успех в это время выпал на долю оперетты, что, на мой взгляд, свидетельствовало о падении вкусов зрителя, заполнявшего театры в годы войны. Оперетка довольно прочно укрепилась даже в репертуаре драматических трупп, и, в частности, армянская

труппа Восканьяна с громадным успехом ставила переведенную с татарского языка оперетту „Аршин мал хлам“ и армянскую оперетту Эрициана „Уш-Лини — Нуш-Лини“ („Поздно, но сладко“). Все отрицательные стороны армянского национального театра в том виде, в каком он существовал в условиях самодержавия, отразились в этих спектаклях, как в кривом зеркале, что все же не помешало двум названным опереттам пользоваться особой популярностью в Тифлисе и в Баку и стать своего рода боевиками театральных сезонов военного времени.

Я играл свой обычный классический репертуар, который пополнял ролью Франца Моора в „Разбойниках“ Шиллера, играл пьесы европейских драматургов („Михаэль Крамер“ Гауптмана, „Израиль“ Бернштейна, „Сирано де Бержерак“ Ростана), наконец, выступил в нескольких пьесах армянских драматургов. Но чем больше я играл, тем острее передо мной вставала потребность выхода на более широкую дорогу, нежели та, которая была предназначена армянскому национальному театру ограниченными рамками царской полиции и цензуры.

Я не являюсь поклонником идеи национальной исключительности, а тем более — национальной ограниченности, столь рьяно проповедывавшейся в то время некоторыми местными политиками. Ни образование, которое я получил в Армянском лицее в Венеции, ни культурная атмосфера, которую я жадно глотнул в Венецианской конгрегации мхитаристов, ни профессиональная школа, которую я прошел под эгидой Новелли, Дузе, Сары

Бернар и Цаккони, ни тот артистический путь, который был пройден мною по дорогам мира, — ничто не подготовило меня к мысли о том узком национальном самоограничении, к которому бездумно шли многие мои партнеры по труппе. Передо мною встала проблема творческого контакта с широкой русской публикой и с широкими кругами грузинского зрителя, который не особенно охотно посещал армянские спектакли, — передо мной серьезно вставала проблема выхода на более многочисленный артистический путь. Кстати, отмечу здесь же, что впоследствии в этих мыслях меня поддержал выдающийся мастер грузинской сцены высокоталантливый артист Алексеев-Месхиев (Ладо Месхишвили), которого я имел удовольствие видеть в Тифлисе в „Разбойниках“ Шиллера.²⁶ Это был очень большой и глубокий актер того же плана, к которому я привык в Италии. В то время, когда я встретился с ним, это уже был человек в преклонных годах, с лицом, характерным для грузинской нации, имеющей полное основание гордиться своей красотой.

Занятый всеми этими мыслями, я обратился к дирекции русского драматического театра, игравшего в Тифлисе и возглавлявшегося очень способным актером Баратовым, прося предоставить мне возможность выступить на сцене русского театра и сыграть с русскими актерами „Отелло“, исполняя свою роль на французском языке.

Эти спектакли на двух языках уже были известны и приняты в Тифлисе, так как большие мастера искусства (в частности, итальянские актеры) приучили публику к такого рода



Ваграм Папазян — Отелло
(„Отелло“ — Шекспира)

представлениям. Меня этот опыт не страшил, так как я был уверен, что сумею разработать и сыграть роль Отелло на французском языке, а с другой стороны, я был убежден, что человеческие страсти и переживания должны были стать понятными на любом уголке земного шара независимо от того, на каком языке они были выражены (ведь когда я добивался этих выступлений, я добивался их не потому, что армянский язык был менее красноречив, но потому, что я искал более широкую зрительскую аудиторию, а следовательно, и такой язык, который был бы более привычен и доступен широким зрительским слоям).

Баратов охотно пошел навстречу моему желанию, и в так называемом великопостном сезоне 1915 года я появился перед тифлисской публикой в роли Отелло, имея в качестве партнеров артистов русской драматической труппы. Спектакль этот имел очень хороший прием и был повторен, после чего, по предложению дирекции театра, я выступил еще в „Орленке“ Ростана, в котором играл роль герцога Рейхштадтского также на французском языке.

В состав русской драматической труппы Баратова в то время входила Е. Т. Жихарева, очень хорошая артистка на сильно драматические роли, ныне артистка Ленинградского Академического театра драмы им. Пушкина. Из мужского персонала помню Петипа, отличного *jeune premier*, затем В. А. Бороздина, мягкого актера на характерные и полухарактерные роли, и, наконец, моего большого друга Б. С. Борисова, одного из лучших русских актеров комедийного плана.

Этого же рода спектакли были повторены и в следующем сезоне 1915—1916 гг. и стали первым мостиком, который мне удалось перекинуть между моим творчеством и широкими кругами тифлисского зрителя. С этих пор мысль о расширении моего контакта с публикой уже не покидала меня, и я стал всячески стремиться в Москву и Петербург, где я рассчитывал получить возможность приобщиться к русской театральной культуре, о которой я очень много читал в различных иностранных изданиях.

Весной и летом 1915 года я гастролировал с частью нашей труппы в Баку, Эривани, Александрополе (ныне Ленинакан) и Ганже (ныне Кировабад). Спектакли проходили с большим успехом (особенно горячо здесь принимали „Отелло“), но подчас опускались до весьма посредственного художественного уровня в отношении постановочном.

А в следующем сезоне 1915—1916 гг. я снова выступал в Тифлисе и в Баку в составе различных армянских трупп, стремясь по возможности укрепить и расширить мои связи с большою публикой, для чего снова выступил в ряде спектаклей русской драматической труппы, играя свои роли на французском языке. Эти выступления приносили мне большое моральное удовлетворение еще и потому, что русские спектакли стояли на неизмеримо более высоком и, я сказал бы, более профессиональном уровне, нежели спектакли армянской труппы, искусственно поставленной в неблагоприятные условия всей политической царизма и его местных представителей.

К этому времени относятся попытки Армянского драматического общества пригласить в Тифлис более или менее сильного режиссера, который мог бы возглавить и повести вперед все дело. Выбор остановился на одном из ближайших сотрудников Станиславского, режиссере Московского Художественного театра Хачатурове. Но заполучить его в Тифлис нашей дирекции так и не удалось, и, несмотря на многочисленные попытки улучшить художественную сторону наших спектаклей, они продолжали носить печать провинциализма и, в частности, какого-то домашнего, любительского дела. Мешала групповщина, мешала культурная отсталость, сознательно охраняемая царским полицейским режимом под предлогом сохранения „экзотики армянского народа“, наконец, мешали внутренние распри и странная конкуренция между собой, еще более распылявшая немногочисленные художественные силы (вспоминаю, что осенью 1916 года из состава армянской труппы, игравшей в театре Артистического общества по понедельникам, вышло несколько артистов во главе с Майсурян и Абеяном, которые собрали полулюбительскую труппу из молодежи, чтобы ставить спектакли в том же самом театре по четвергам!).

Война затягивалась. Между тем я должен был определить свою дальнейшую линию, остановиться на каком-либо решении, так как мой артистический путь последних двух лет представлял собою слишком уж случайное и временное явление. Я получал политическую информацию из вторых рук (русских газет я читать

еще не мог) и с большим опозданием черпал ее из иностранной прессы, приходившей в Тифлис далеко не регулярно. Я чувствовал себя как гость, явившийся не во-время и ощущающий несвоевременность своего появления.

Неожиданно для меня мне было сделано предложение выступить осенью 1916 года в Петрограде в нескольких спектаклях „Отелло“ в помещении Петроградского Народного дома с той труппой, в составе которой в эти годы гастролировал Мамонт Дальский, высокая репутация которого была мне хорошо известна.²⁷ Это предложение как нельзя более отвечало моим стремлениям установить контакт с широким русским зрителем. Но, прежде чем дать ответ, я решил поехать в Петроград, дабы осмотреться на месте.

И вот, летом 1916 года — в конце мая или в начале июня — я выехал из Тифлиса в Петроград.

Петроград совершенно околдовал меня своими улицами, своей строгой и ясной архитектурой, набережными Невы и белыми ночами. Я совершенно не был подготовлен увидеть тот Петроград, который предстал перед моими удивленными глазами: я чувствовал себя как бы в подлинном большом европейском центре, вся жизнь которого носила неизгладимые черты глубоких европейских влияний.

Я очень рассчитывал увидеть в Петрограде пьесы таких классиков, как Гоголь, Толстой, Тургенев и Горький, и по этим пьесам в интерпретации русских столичных актеров острее и глубже понять русские национальные типы и характеры. Мне неоднократно приходилось

видеть во Франции и в Италии пьесы названных мною классиков, как „Ревизор“ (я сам неоднократно играл в Италии роль Хлестакова), „Власть тьмы“, „Нахлебник“ или „На дне“. Пьесы эти были мне понятны без переводчика, роли были мне известны по интерпретации итальянских и французских актеров, и теперь путем наглядного сравнения я рассчитывал получить основательную образную лекцию о русском искусстве и подлинной русской жизни. Но оказалось, к моему большому удивлению, что все эти пьесы не входят в текущий репертуар петроградских театров. Портье моей гостиницы, разговорчивый и разбитной малый, говоривший по-французски не хуже парижанина, посоветовал мне вообще не искать в петроградских театрах пьес Гоголя, Тургенева, Толстого и Горького, но, не теряя лишнего вечера, отправиться в оперетту или на представление очень модного французского фарса „Мой бэби“ („Mon bébé“). Мне оставалось лишь последовать этому совету и отправиться смотреть „Моего бэби“, откуда я ушел с первого акта, убедившись, что петроградские актеры и актрисы того времени довольно искусно имитировали парижских комедийных артистов, — во всяком случае настолько хорошо, что неискушенный покупатель вполне мог принять эту имитацию за подлинное парижское изделие...

На второй день моего пребывания в Петрограде я поехал в Народный дом, в котором я хотел появиться незаметно, не встречаясь с администрацией. Полный извозчик с очень толстым, как бы специально надутым задом, мигом доставил меня к Народному дому. Когда

он остановился, я думал, что произошла ошибка и что мы подъехали к вокзалу, — до такой степени здание это не ассоциировалось по своему внешнему виду с театром. Но недоразумение разъяснилось, и я прошел в театр, набитый пестрой, по преимуществу народной публикой. Давали переводную приключенческую мелодраму. Исполнение было ровное, вполне грамотное и профессиональное, но сценическая обстановка показалась мне бедноватой и неряшливой.

Целыми днями я ходил по залам Русского музея, знакомясь с лучшими художниками русского народа и стараясь через образную форму картин глубже и острее понять русского человека, его жизнь, его думы и надежды, его искусство. А по вечерам, в эти изумительные петербургские белые ночи, я ходил по улицам, гуляя по набережным красавицы-Невы, наблюдая за публикой, за движением и жизнью русской столицы. Ночные драки, которые я жадно хотел увидеть по своей привычке изучать нравы народа, среди которого я нахожусь, были очень редки, но зато крайне своеобразны. Я удивлялся, как где-нибудь на Лиговской улице два здоровенных парня, спокойно стоя друг против друга в окружении дворников и зевак, бросали друг другу дикие оскорбления, при этом с совершенно бесстрастными лицами, и после бурного полчасового диалога расходились в стороны как ни в чем не бывало. Наблюдая подобные картины, я мысленно представлял себе, что случилось бы, если б хотя одна четверть всех этих оскорбительных слов была бы высказана в какой-нибудь таверне

Алжира или на одной из улиц Севильи, где каждая подобная ссора увенчивалась по крайней мере десятком выбитых зубов, не говоря уже о вывихнутых челюстях!..

Несмотря на мое ограниченное знание русского языка, я чувствовал себя в Петрограде более чем удобно. И в книжном магазине Мелье, и в магазине шоколадной фабрики Крафта, и в Русском музее, и в булочной Филиппова, не говоря уже об отеле или о громадном универсальном магазине Гвардейского экономического общества на Конюшенной улице, — везде меня понимали с полуслова и в подавляющем большинстве случаев отвечали на очень неплохом французском языке.

Месяц, проведенный мною в Петрограде, относится к числу наиболее ярких и богатых впечатлениями страниц моей жизни. Однако по основному вопросу моей поездки я принял отрицательное решение. Все те разнообразные впечатления, которые я не успевал впитывать в себя в Петрограде, убеждали меня в целесообразности моего отказа. Я ясно чувствовал, что широкие массы как бы оглушены сложившимся положением, мне более, чем когда-либо, стало ясно, что страна стоит у порога серьезных событий. Когда вы читаете книгу, будь то роман или повесть, вы очень часто, скользая глазами по строкам страницы, каким-то внутренним чувством ощущаете, что глава приближается к концу. И, еще не перевернув следующей страницы, вы уже точно и безошибочно знаете, что глава подошла к финалу и что на следующей странице начнется новое повествование. Точно такое же внутреннее ощущение



Ваграм Папазян — Отелло
(„Отелло“ — Шекспира)

было у меня, когда в середине июля 1916 года я покидал Петроград: я был полон предчувствий о неизбежности скорого окончания не только главы, но и самой той книги русского царизма, которую мы все по необходимости читали в то время.

От гастролей в Петрограде я отказался, опасаясь, что трудности военного времени помешают моим дебютам или придадут им неверное направление. Но задача контакта с широкой публикой попрежнему оставалась насущной. И, вернувшись из Петрограда в Тифлис, я по совету друзей подготовил на французском языке роль Жоржа Дорси в популярной в те годы в русском театре комедии „Гувернер“ и засел за роль Годды в пьесе Григория Ге „Казнь“, которую я намеревался сыграть на смешанном французском и русском наречии, заучив несколько необходимых русских фраз (роль Годды очень подходила для такого рода опыта, поскольку Годда является испанцем и, следовательно, может естественно пересыпать иностранную речь русскими фразами, к тому же исковерканными и с сильным иностранным акцентом).

Время шло, а грозовая атмосфера не разряжалась, хотя предчувствие грозы и становилось все более ощутимым...

В начале февраля 1917 года армянская труппа, в составе которой я играл в сезоне 1916—1917 гг. в Тифлисе и Баку, выехала на гастроли в Ростов (здесь, как известно, немало армян, расселившихся еще при Екатерине II и живущих в отдельном районе Ростова, именовавшемся в то время Нахичевань-на-Дону

в память „священного города“ Нахичевана, огнятого в свое время татарами у армян).

И вот, в Ростове во время представления нашумевшей пьесы Бернштейна „Израиль“, в которой я играл вместе с Сирануйш, меня посетил элегантный молодой человек, который после ряда комплиментов пригласил меня на свидание с первым представителем тогдашней русской кинематографии Ханжонковым.²⁸

Я отправился на это свидание исключительно из любопытства. А. А. Ханжонков отнесся ко мне с поразительной предупредительностью. Он произвел на меня впечатление отлично знающего свое дело человека, стремящегося поставить русскую кинематографию на уровень лучших европейских фирм. В течение моего разговора с Ханжонковым, сделавшим мне предложение подписать к нему на год, — пока я внутренне колебался и раздумывал по поводу столь неожиданного приглашения, — мое сознание вдруг прорезала мысль о том, что именно кинематограф может вывести меня из того тесного круга национальной самоограниченности, в котором я находился последнее время, и помочь мне установить тот творческий контакт с широким зрителем, о котором я столько мечтал. Я ответил Ханжонкову согласием и тут же подписал годовой контракт — с мая 1917 по май 1918 года. Ханжонков сообщил мне, что вначале я буду сниматься у него на фабрике в Ялте, а зимой должен буду поехать в его московское кино-ателье. Когда я прощался с Ханжонковым, в комнату ворвался один из его служащих с газетами в руках, восторженно сообщивший, что в Петрограде

разыгрались серьезные народные волнения, что столица объявлена на положении осажденного города, но что, по последним телеграфным сведениям, народ берет верх над генералами.

Через три дня, разбирая официальное сообщение по слогам, я уже читал по-русски телеграмму об отречении Николая II, а еще через пять-шесть дней, выйдя из кафе Амбир, я был поражен и увлечен большой народной манифестацией, впереди которой несли Николая II в гробу, причем молодой человек, изображавший сверженного царя, был хорошо загримирован и, то и дело с плачем и воем приподымаясь из гроба, отлично вел свою роль в этом импровизированном политическом маскараде. Я пошел рядом с демонстрацией, которая говорила мне больше, чем любые газеты, и живо воскрешала в моем сознании великие события 1793 года, которые я очень подробно изучил еще в бытность мою в Армянском лицее в Венеции.

В конце апреля я выехал в Ялту, а через несколько дней уже снимался в слащаво-романтических фильмах, совершенно во вкусе того общества, которым я был окружен. Это общество состояло из людей, упоенных своим богатством и ограниченных в своем мировоззрении, из бледных неврастеничек, зараженных эксцентричностью или салонными мечтаниями о восточной „экзотике“, о которой они не имели никакого понятия, и занятых плетением любовных интриг в духе Казановы. Все это напоминало мне своеобразный пир Валтасара, где пировавшие в своем ослеплении не были в состоянии понять пророческую фразу, неведомой рукой начертанную на стене их дворца.

Кинематограф вполне устраивал меня тем, что, не зная русского языка, я мог свободно исполнять те или иные роли благодаря моей мимике, развитой такими учителями, как Новелли и Цаккони.

Я снимался одновременно в нескольких картинах, из которых назову „Доктора Катцеля“, „Искушение“, „Две матери“. По этому периоду моих кино-съемок помню Я. А. Протазанова и режиссера Бауэра, а из актеров вспоминаю И. И. Мозжухина, снимавшегося в то время также в Крыму, но в другой кино-антрепризе.

Так как я все же не был достаточно уверен в результатах моих кино-дебютов и хотел сперва увидеть самого себя на экране в готовой фильме, а уже потом афишировать свою работу в русском кинематографе, я сговорился с Ханжонковым, что в первых трех-четыре картинах я выступаю не под своим полным именем, но под псевдонимом Эрнесто Ваграм, на что Ханжонков охотно согласился (надо заметить, что под этим же псевдонимом я выступал в Италии в первые годы моей артистической карьеры).

Ежедневно я получал огромное количество писем от женщин, „жаждавших любви“, — писем, изложенных в малопонятном для меня стиле, где сегодня я оказывался „китайским колокольчиком“, завтра — „загадочным малайцем“, а послезавтра — „томным Джо“... Я плохо разбирался в этой литературе, которая, по словам моих знакомых комментаторов, была навеяна стихами Игоря Северянина и песенками Вертинского.

И я с большой радостью выехал осенью в Москву, где наша дирекция должна была закончить съемки, начатые в Ялте.

Москва произвела на меня впечатление очень большого, но бестолкового города, где на каждом перекрестке беспорядочно перекрещивались разные стили, где кремлевская старина, сочетавшая в себе все затейливые причуды Византии с аскетической суровостью готики, составляла резкий контраст с большими современными зданиями в стиле модерн, исправленном согласно местному вкусу.

Почти все дни я был занят в кино-ателье Ханжонкова, где работа шла очень интенсивными темпами. А по вечерам я отправлялся в театр и жадно знакомился с наиболее яркими театральными постановками Москвы.

Наиболее сильное и цельное впечатление сложилось у меня в результате просмотра ряда спектаклей Московского Малого театра, который был воспринят мною как основной русский драматический национальный театр, как академия русского театрального искусства вроде *Comédie Française* в Париже.

Первый спектакль, который я увидел в исполнении артистов Малого театра, был „Ревизор“ Гоголя (правда, я видел эту постановку не в самом Малом театре, в репертуар которого „Ревизор“ почему-то не входил, но в каком-то театральном зале, однако с участием артистов Малого театра в основных ролях). Я хорошо знал „Ревизора“, и мне самому не раз приходилось исполнять роль этого бездельника Хлестакова, особенно в Ломбардии, где эта пьеса по своему успеху соперничала

с лучшими комедиями Гольдони. Но в исполнении итальянских артистов эта пьеса рисовала зрителю какое-то сборище маленьких неаполитанских жуликов, а Хлестакова изображала как русского Скапэна. Все это стало мне понятно после просмотра „Ревизора“ в исполнении артистов Московского Малого театра. И, выходя из зрительного зала, я дал себе слово никогда в жизни не играть больше Хлестакова.

Непосредственно в Московском Малом театре мне удалось увидеть „Горе от ума“ Грибоедова с таким интересным и умным актером, как А. И. Южин, в роли Фамусова, затем одну из комедий Островского, шедшую с очень сильным составом исполнителей, и, наконец, комедию Скриба „Стакан воды“ с Южиным в роли Болингброка.²⁹

Я стал часто посещать уютный зал Малого театра и пересмотрел почти весь тогдашний репертуар.

Наконец, перед моим отъездом из Москвы я встретился с Александром Ивановичем Южиным, который в то время являлся директором Малого театра. Я имел с ним длинный разговор, в течение которого он держался как близкий доброжелательный товарищ, хотя видел меня впервые в жизни. Южин, так же как в свое время Алексеев-Месхиев, укрепил во мне решение серьезно изучить русский язык, чтобы быть в состоянии выступать в ролях классического репертуара перед широкой публикой.

С очень большим интересом отправился я в Московский Художественный театр, так как еще в счастливые времена моего учения

в Милане мои профессора часто рассказывали о зарождении и развитии этого театра и о его основателях и, анализируя сущность этого театра, квалифицировали его как лучшее изображение русских нравов и типов, подчеркнутое исключительной тщательностью декораций, появление которых в западноевропейских странах произвело эффект, подобный камню, брошенному в лягушечье болото.

Чехов, которого я имел удовольствие читать в переводах еще до моего приезда в Россию, так же как и Горький, пользовавшийся большим успехом в Италии, — теперь, благодаря Московскому Художественному театру, раскрылись для меня и стали мне понятными.

Основной и главной из многочисленных заслуг Станиславского и Немировича-Данченко как основателей и руководителей Московского Художественного театра является, по-моему, то, что они сумели объяснить, раскрыть и заставить зазвучать со сцены таких великих национальных писателей, как Толстой, Чехов и Горький, являющихся выразителями идей русского народа, что Станиславский и Немирович-Данченко сумели привить любовь к пьесам этих писателей и заставить оценить их как внутри своей страны, так и за ее пределами, что они сумели, наконец, раскрыть и объяснить широкой русской публике таких европейских классиков нового времени, как Ибсен и Гамсун.

Я понимаю театр прежде всего как истолкователя и пропагандиста драматической литературы великих писателей того или иного народа и не согласен сойти с этой позиции,

даже если меня объявили бы старовером: я именно так понимаю основную функцию и задачу театра в человеческом обществе. И театр, который не способен грамотно и точно, в соответствии с подлинным стилем писателя, поставить три-четыре пьесы основного национального репертуара и две-три пьесы мировой классики, — по моему суждению, вообще не является театром.

Московский Художественный театр поразил меня также исключительной жизненной правдой своих сценических образов. Это, может быть, и впадало порой в крайний натурализм, но все-таки налицо был ансамбль, составленный с такой тщательностью и углубленный таким психологическим изучением каждой роли, что он уже не был только собранием больших актеров, — это был, действительно, театр в полном смысле этого слова.

Я был настолько частым завсегдатаем Московского Художественного театра, что стал уже вхож и за его кулисы, обычно строго закрытые для „непосвященных“. И я с большой благодарностью вспоминаю то теплое отношение, которое проявил ко мне В. И. Качалов при моих неоднократных встречах и беседах с ним на разных этапах нашего общения.

Я постепенно уже настолько освоился с русской речью, что мог более или менее свободно составлять небольшие и несложные русские фразы и самостоятельно читать краткие телеграммы и сообщения русских газет. Читать же газеты было совершенно необходимо без каких-либо отсрочек, так как разворачивались грандиозные исторические события...

Недели через три после моего приезда в Москву, когда я еще не успел „обжиться“ и чувствовал себя новичком в этом огромном незнакомом городе, развернулись великие события Октябрьской революции. Мне не так легко было разобраться во всем, что совершалось в стране, но я понял, что русский народ хотел чего-то гораздо большего, чем 1793 год, что он хотел не только революции политической, но и революции социальной, революции социалистической. Лучезарное солнце восходило над необъятными просторами России и всех народностей, силой исторического процесса взаимосвязанных с русским народом, который выступал теперь не только в качестве своего собственного освободителя, но принёс также весть о свободе всем национальностям, населявшим страну.

Для меня выбор был совершенно ясен. Если раньше я колебался и рассматривал мое пребывание в Тифлисе как заход в гавань на время бури, если раньше я не мог иметь особых оснований к тому, чтобы желать обосноваться в Российской империи, то теперь положение коренным образом менялось, и я со спокойной душой мог сказать:

— Вот мой дом!..

В начале января 1918 года я отправился в Московский Совет и через посредство советских организаций получил советский вид на жительство, нечто вроде нового паспорта, согласно которому я являлся гражданином Рабоче-крестьянской республики. Таким образом я переставал быть подданным той или иной автократии и становился легальным членом огромной полу-

торастамиллионной массы народа, поставившего себе целью коренным образом изменить основы жизни. И я старался теперь приложить все силы к тому, чтобы изучить язык страны, которая с этого дня должна была стать моей наконец-то найденной родиной!..

Наступили суровые морозы, особенно тяжелые и непривычные для меня. Пришлось впервые в жизни одеть фланелевое белье и шерстяные носки, влезть в громадную меховую шубу, в которой я был очень неуклюж в силу непривычки, оттирать кончик носа и уши снегом и опустошать громадное количество самоваров, которые еще недавно пугали меня своим видом...

Однако наши павильонные съемки были закончены, и, по предложению Ханжонкова, я должен был снова выехать в Ялту, чтобы сниматься в двух новых фильмах.

Приехав в Ялту не без больших неудобств и затруднений, связанных в то время с путешествиями, я не ушел от своей судьбы, представшей на этот раз в образе чудесной русской девушки Валентины Федоровны Кауровой, сумевшей лишить меня всех моих способностей к сопротивлению: я женился...

В течение первой части дня я снимался, а по вечерам прилежно засаживался с женой за грамматику русского языка, а ночью работал над ролью Макбета, которая была у меня уже сделана, но требовала шлифовки. Роль была приготовлена на армянском и французском языках, и я собирался дебютировать ею в Москве после моего возвращения, чему обещал способствовать А. И. Южин.

Но события, столь стремительные и неожиданные в эту эпоху, обернулись иначе: Крым оказался во власти белогвардейцев и иностранных оккупантов, и все пути сношений были перерезаны.

Началась бурная вакханалия: Ялта представляла собой если не Монте-Карло, то по меньшей мере Ниццу в разгар сезона, особенно удачного по многолюдности съезда богатой публики...

Жизнь еще раз обращала ко мне одну из своих гримас: я был отрезан и от Москвы и от Закавказья, сидел без дела и перспектив, причем по иронии судьбы оказывалось, что теперь мне безопаснее всего вернуться в Константинополь, уже вышедший из пламени мировой войны и находившийся под контролем союзных держав.

Поскольку я не чувствовал себя в достаточной безопасности в Крыму и не хотел участвовать в вакханалии, которая здесь совершалась, а с другой стороны, не имел никакой возможности пробраться в Москву, — я выехал в Константинополь, но на этот раз не один, и даже не вдвоем с женой, а втроем, так как за это время у нас уже родилась дочь. Как скоро, однако же, все совершается на свете!..

Константинополь производил впечатление покоренного города, сдавшегося на милость победителей. Так как победителей было много — англичане, французы, итальянцы, греки — и при этом каждый из победителей вел сложную политическую интригу против другого победителя, то положение поистине становилось затруднительным. Мне за мою жизнь довелось

основательно ознакомиться с тем, что такое политика, — в частности, национальная политика, — но тот политический переплет, который складывался в Константинополе, поразил даже и мое воображение!..

В Константинополе я встретил мою чудесную, но окончательно состарившуюся тетушку, ряд старых товарищей по театру и ряд новых, позднее сформировавшихся актеров, с которыми я решил поставить несколько спектаклей на армянском и турецком языках. Мы начали играть летом и ставили преимущественно легкий репертуар, несложный в постановочном отношении.

В самом конце 1919 года я выехал через Италию и Швейцарию в Париж и Лондон. События, разразившиеся над Европой, были настолько значительны, что они неизбежно должны были отразиться во всех областях интеллектуальной и общественной жизни, — в частности, в области театра. И мне представлялось совершенно необходимым окунуться в атмосферу послеверсальской Европы, дабы лучше разобраться и ориентироваться в той обстановке, которая явилась неизбежным следствием четырех лет мировой войны.

Я провел в Париже без малого полгода и уехал с глубоким сознанием того беспримерного падения, которое испытывал французский послевоенный театр вообще и французский драматический театр в частности. Казалось, что какая-то железная рука произвела в театральной культуре зверское опустошение, словно Атилла прошелся здесь со своими полчищами. Большие мастера, которыми люди моего поко-

ления восторгались в своей молодости, сошли с авансцены, занятой теперь жалкими подражателями. На всем развитии искусства лежала печать вульгарности, дурного вкуса, крикливости и дешевки, безудержного подражания английскому эксцентризму и громадного воздействия „левых“ футуристических концепций.

Впечатления от месячного пребывания в Лондоне не внесли ничего существенного в мои наблюдения. Мне было ясно, что силой событий драматическое искусство Европы сильно и резко деградировало, что этот процесс деградации нельзя считать завершенным и что в данной обстановке невозможно рассчитывать на разрешение каких-либо задач в области активизации мирового классического репертуара, абсолютно не интересующего усталую, пресыщенную и интеллектуально развращенную публику европейских авеню и бульваров периода послевоенного похмелья.

После небольшого путешествия по Италии я заехал на обратном пути в Каир и, вернувшись в Константинополь, возобновил мои выступления в составе армянской труппы, решив осуществить с ней постановку „Макбета“ при благосклонном участии моей чудной тетюшки, которая уже не претендовала на роль леди Макбет, но милостиво согласилась взять на себя роль первой ведьмы.

Этот спектакль был осуществлен нами с возможной тщательностью и, в частности, запомнился мне по одному курьезному обстоятельству, отлично иллюстрирующему значение случайной находки в работе актера.

Над ролью Макбета я работал свыше шести

лет, из них два года вполне активно. Роль была сделана на армянском, турецком и французском языках и была разучена под влиянием Московского Художественного театра в отношении незыблемости мизансцен и всех деталей сценического поведения. И, несмотря на это, один из очень существенных характеристических штрихов, в дальнейшем вошедших в мою концепцию роли, был найден на премьере, или, точнее сказать, произвольно, помимо моей активности, сам собою сложился на премьере.

Речь идет о финале первой сцены второго акта, когда Макбет отправляется убивать короля Дункана.

Мизансцена этой картины была спланирована мною следующим образом: после монолога, в котором Макбет высказывает некоторое колебание по поводу задуманного им кровавого акта („Не нож ли вижу я?! Виденье роковое: взять не могу, но все ж тебя я вижу!..“), я с факелом в руках приближался к ступенчатой лесенке, стоявшей у портала, заканчивал здесь монолог и к концу его, на словах „Иду, все кончено!..“ — решительными шагами взбегал по лесенке, которая, как предполагалось, вела в комнату спящего Дункана. Я считал, что нотки сомнений, колебаний и запоздалых раскаяний Макбета достаточно полно выражены Шекспиром в последующей сцене, в диалоге между Макбетом и леди Макбет (слова Макбета: „Боюсь подумать я о том, что сделал!..“, на что леди Макбет отвечает: „Малодушный!.. Ножи мне дайте!..“ и т. д.). Словом, до убийства Дункана я не собирался как-либо подчеркивать моменты нерешительности Макбета.

Но случилось так, что мой сапожник не успел справиться с заказом во-время и принес мне обувь лишь в день премьеры, так что я и не мог и не догадался примерить ее и походить в ней по сцене.

Когда подошла первая сцена второго акта, я произнес монолог у лесенки, на последних словах взбежал по ступенькам вверх и уже протянул руку, как вдруг необношенная обувь подвела меня: я скользнул обеими ногами по последней ступеньке, сильно качнулся, стараясь удержать равновесие, но потерял его и, резко отшатнувшись от двери, стремительно пролетел на спине все двенадцать ступеней, едва удерживая в левой руке свой факел.

Я был уверен, что сцена сорвана. Я ожидал смеха или, во всяком случае, оживленного движения в зрительном зале. Но, очутившись на сцене у подножия лесенки, я интуитивно почувствовал, что зрительный зал сосредоточенно притаился. Не теряя секунды, я повторил заключительные три строчки монолога (начиная со слов: „Иду, все кончено!..“) и, опасаясь упасть вторично, лежа на животе, с факелом в вытянутых руках, пополз по лестнице, хватаясь за ее уступы. Очутившись на верхней ступеньке, я немного приподнялся, нажал дверную ручку и, не выпрямляясь, почти на коленях, скрылся за дверью опочивальни Дункана. Единодушные аплодисменты сопровождали мой уход и свидетельствовали о чем-то неизмеримо большем, чем простой *succé d'encouragement*.

Через день шесть газет, давших рецензии на премьеру „Макбета“, особо останавливались на первой сцене второй картины и высказы-

вали самые глубокомысленные и эрудитные суждения по поводу моей импровизированной трактовки данного эпизода, показавшейся моим критикам особенно верной с точки зрения раскрытия психологического состояния Макбета в момент, предшествующий убийству спящего Дункана.

Я узаконил эту мизансцену, хотя мне и стоило большого труда научиться падать всем телом навзничь, пересчитывая своими ребрами острые уступы лестницы. Но эта мизансцена, связанная с очень ответственным моментом трагедии, действительно оказывалась к месту, и я неизменно повторял ее в течение всех тех десяти или двенадцати представлений, которые „Макбет“ выдержал в Константинополе.

Мы предприняли несколько небольших гастрольных турне по близлежащим городам и районам, но самая обстановка, сложившаяся в 1920 г. в Турции и в особенности в самом Константинополе, до чрезвычайности усложняла и затрудняла нашу работу: здесь теперь было не до театра!..

Константинополь лихорадил. Судьбу Турции решали английские моряки и дредноуты, стоявшие на рейде, французские, итальянские и английские дипломаты, собравшиеся в Сан-Ремо, и греческие войска, раздиравшие тело страны и проникнувшие в глубь Турции уже вплоть до Фиун-Кара-Хиссара. Султан Махмуд VI представлял собою самую примитивную игрушку в руках англичан; министерства сменялись одно за другим с лихорадочной поспешностью; страна раздиралась внутренними национальными противоречиями и каза-

лось, переживала предсмертную агонию, пока в Анкаре, во главе анатолийского правительства и Великого национального собрания, не выпрямилась во весь рост фигура Мустафа Кемаля, сумевшего вывести страну из совершенно бедственного и критического положения.

Мое личное состояние ухудшалось еще и тем обстоятельством, что я был буквально лишен возможности вернуться к себе домой, так как все подступы к советской земле были преграждены, а Кавказ переживал совершенно жуткие кошмары правления интервентов и буржуазных националистов. Я с громадным нетерпением следил по газетам за ходом событий, рассчитывая при первой возможности выехать в Советскую Россию, и притом не один, и даже не вдвоем и не втроем, а целой группой, так как со мною вместе вызвалось ехать несколько актеров константинопольской армянской труппы во главе с Джананом и Грачья, ныне заслуженными артистами Советской Армении.

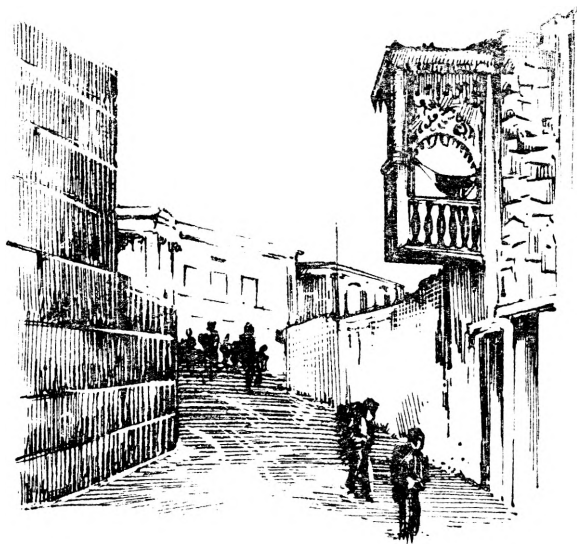
Весной 1922 года я с громадным удовольствием прочел в газетах программную речь Мустафа Кемаля в Национальном собрании, в которой Кемаль предлагал строить внешнюю политику Турции на дружбе с Советским Союзом. С еще большей радостью я узнал о ликвидации преступного правительства дашнаков в Армении и об установлении революционного советского строя на Кавказе. И, как только в Константинополь прибыло советское дипломатическое представительство, я обратился с просьбой выполнить необходимые формальности по моему выезду, а также дать моим товарищам по труппе

разрешение и возможность эмигрировать в Советскую Армению.

Наше дипломатическое представительство тотчас же отозвалось на мою просьбу, и осенью 1922 года основная группа нашего театра в составе десяти актеров и актрис, не считая большого количества малышей, со мною во главе покинула константинопольскую пристань на пароходе, отправлявшемся в Батум.

И моя чудная константинопольская тетушка, окончательно состарившаяся, но немного научившаяся русскому языку у Валентины Федоровны Кауровой, стояла теперь на пристани и, надрываясь, прокричала нам на прощание несколько приветственных русских фраз...

• • •



СОВЕТСКАЯ АРМЕНИЯ

*Эривань • Работа
в Закавказье, в
Крыму и на Украи-
не • Творческие
противоречия*

Эривань носила на себе тягчайшие следы недавнего хозяйничанья дашнаковцев, преступная политика которых привела к многочисленным изнурительным войнам, совершенно обескровившим всю страну. Армения была истерзана и кровоточила; столица ее находилась в полуразрушенном состоя-

нии; население, уцелевшее после всех ужасов дашнаковского режима, только начинало оправляться от многочисленных ран.

Но какая громадная разница между той послевоенной обстановкой, которую я видел в Европе, и между теми перспективами, которые открывались перед Советской Арменией, хотя разруха и чувствовалась еще здесь на каждом шагу!..

Разрешение национального вопроса, намеченное великими вождями Октябрьской революции Лениным и Сталиным, уничтожало причины национальных распрей в Закавказье, умышленно разжигавшихся царем и его генералами на протяжении едва ли не целого столетия. Москва не уставала делать громадные усилия, направленные к восстановлению и возрождению Советской Армении, перед которой впервые за много веков ее подневольной истории теперь открывался отчетливый, ясный и радужный путь.

Я с увлечением окунулся в ту напряженную строительную работу, которая развивалась вокруг, чтобы и со своей стороны в меру моих сил содействовать культурному росту моих соплеменников.

Группа прибывших со мною из Константинополя армянских актеров в основной своей части влилась в труппу Эриванского гостеатра Армении (другие были откомандированы в Баку и Тифлис), и мы начали наши спектакли, в которых в первое время я принимал участие также в качестве режиссера-постановщика.

В течение первых двух сезонов я почти не выезжал из Эривани. Мы работали чрезвычайно

интенсивно, так как репертуар требовал постоянных пополнений. Все заботы правительства Советской Армении были направлены на восстановление первоочередных жизненных ресурсов страны, все внимание было обращено на хозяйственный и экономический подъем, так что власти не могли принять на себя заботу о театре в том размере, как это имеет место сейчас, в наши дни, когда я пишу свою книгу. Самые насущные денежные вопросы еще не были урегулированы, на руках ходили еще так называемые закавказские боны (т. е. грузбоны, азбоны и армсоюззнаки), обменивавшиеся на так называемые „закавказские дензнаки“, обмененные затем на общесоюзную валюту, — словом, время еще было переходное, предшествующее выходу на широкий и твердый путь.

В этой обстановке работа нашего театра носила также переходный характер. Сколько-нибудь значительных и ценных пьес современной драматургии еще не было, почему я и решил ставить классиков, мощные образы которых, по моему мнению, должны были соответствовать серьезности и значительности переживаемого момента и внести высокое облагораживающее влияние в широкие слои моих соотечественников. За эти два года я переиграл (и частично поставил) на армянском языке основные пьесы мировой классической драматургии: „Антигону“ и „Царя Эдипа“ Софокла, „Гамлета“, „Макбета“, „Шейлока“ и „Отелло“ Шекспира (пьесу особенно ходовую), „Дон-Жуана“, „Сганареля“ и „Тартюфа“ Мольера, „Разбойников“ Шиллера (я играл в очередь обе центральные роли — Франца и Карла),

„Уриэля Акосту“ Гуцкова, а из новых классиков — „Привидение“ Генриха Ибсена. Кроме этого в мой репертуар входили „Кин“ Дюма (одна из моих наиболее любимых ролей), „Гражданская смерть“ Джакометти и, наконец, „Казнь“ Ге, где роль Годды была сделана мною на смешанном французско-русском языке.

Так как квартир, которые правительство могло предоставить нам в то время, нехватило для всех нас, я поселился непосредственно в Эриванском театре, в небольшой артистической уборной, выделенной для меня и моей семьи. Подобное местожительство было сопряжено с большими неудобствами, из которых наиболее ощутимым было отсутствие возможности творческого уединения, — и все это благодаря проклятым дашнакам, оставившим после себя лишь следы опустошения и разрушения страны...

Трудности работы, связанные главным образом с необходимостью учащенной смены репертуара, побудили меня искать более широкого поля для приложения моих творческих сил, тем более, что я никогда не увлекался идеей добровольного национального самоограничения и национальной исключительности, отсутствие которой как раз и импонировало мне в русском народе.

Я искал выхода на более широкую аудиторию, и начиная с сезона 1924—1925 гг. мне удалось повести мою работу во всех трех братских республиках, входящих в состав Закавказской федерации, т. е. Грузии, Армении и Азербайджане.

В Баку я выступал в Азербайджанском государственном армянском театре (Армянская госдрама), играя на армянском языке, затем в Бакинском рабочем театре, где с труппой русских актеров я вел свои роли на французском языке. И, наконец, в спектаклях тюркской труппы, где я вел свои роли на тюркском языке. В Тифлисе я играл в составе Грузинской государственной армянской труппы (Армянская драма), выступавшей дважды в неделю на сцене театра имени Руставели, и в составе местной русской труппы. Наконец, я не порывал своих связей с Эриванью, — городом, где я впервые приложил свои творческие силы к советской земле.

В основном я исполнял мой обычный классический репертуар, а в концертах читал отрывки из французских классиков, из Данте, из Шота Руставели и персидских поэтов.

Я стремился выступить в пьесах современных драматургов, но узко-бытовые роли не привлекали моего внимания, так как я был воспитан преимущественно на трагическом репертуаре, на большой патетике и широком комедийном смехе.

Из наиболее удовлетворивших меня выступлений в современной драматургии назову роль шута в политическом обозрении, сатирически отражавшем период деятельности т. н. „Закавказского сейма“, т. е. властвование меньшевиков, муссаватистов и дашнаков в лице их печальной памяти руководителей Гегечкори, Топчибашева и Карчикяна. Обозрение это было написано под сильным влиянием Маяковского, воздействие которого сказалось не только на



Ваграм Папазян — Бархудар
(„Намусь“ — Ширванзаде)

построении этого острого политического памфлета в лицах, но и на языке и ритмике действия.

Вся труппа (даже „зурначи“) появлялась на сцене в костюмах клоунов и буфонов. Вся эта масса прыгала, шумела, скакала, подтанцовывала и пела, поздравляя друг друга с низвержением царя. Декорация изображала мельницу, освещенную криво-усмехающейся луной, — своего рода символ того, что каждый встречный Емеля будет молоть тут всякую ерунду: его неделя... Дашнаки, меньшевики и муссависты — каждый на свой лад — доказывали свою правоту. Появлялся англичанин, подбрасывал в эту толпу „яблоко раздора“ и обещал передать Кавказ тому, кто сумеет поймать это яблоко. Происходила потасовка между лидерами разных партий, представленных в остром памфлетном плане. Наконец появлялся рабочий-большевик с громадной метлой и выметал всю эту теплую компанию со сцены, после чего спектакль заканчивался общим парадом и исполнением „Интернационала“.

Пьеса эта была поставлена в модернизованных приемах площадного театра и фарса с элементами *commedia dell'arte*, и критика, на отношение которой к себе я не могу пожаловаться, удивленно приветствовала всю эту концепцию, которая казалась ей якобы неожиданной для такого пропагандиста классики, как я, тем более, что в роли шута я по ходу действия делал разнообразные прыжки, антраша и даже „кульбиты“.

Но для меня начинал вставать серьезный вопрос о необходимости и целесообразности этих самых „кульбитов“, прыжков и изломан-

ных сценических площадок, которых я достаточно насмотрелся в рыночных бульварных театрах послеверсальского Парижа. В таких уникальных по своему стилю произведениях, как описанное выше обозрение, все это было уместно, так как оправдывалось самой концепцией пьесы, но часть критики и молодежи стремилась возвести подобные приемы в некую единственную принципиальную программу, что, на мой взгляд, никуда уже не годилось. С чувством глубокого недоумения смотрел я в театре имени Руставели „Гамлета“ в исполнении грузинской труппы, или, точнее сказать, в постановке К. А. Марджанова (Котэ Марджанишвили), где основное внимание было направлено на самоценную оригинальность декораций в духе запоздалого кубизма, менее всего отвечавшем духу Шекспира и характеру изображенной им эпохи, или на какую-либо особую замысловатую изломанную футуристическую бровь на лице актера, о которой часть критики готова была писать чуть ли не целые дифирамбические трактаты!..³⁰ По моему мнению, здесь попирались не только все великие основы сценического реализма, но подчас даже основы простого здравого смысла, и я с большими творческими сомнениями смотрел на эту моду, насаждавшуюся с нелегкой руки так называемых молодых новаторов.

Я понимаю работу режиссера как работу над раскрытием и воплощением идеи автора и стиля его произведения, как работу над согласованием действий и усилий всех актеров в этом основном направлении. И я никак не мог согласиться с такой постановкой дела,

когда режиссер ставит себе основной задачей изобрести какую-либо необычайную, эпатазирующую концепцию, которая всегда оказывается ниже замыслов автора. Я считал эту моду вредной еще и потому, что благодаря ей текущий репертуар резко суживался, так как на всю эту quasi-режиссерскую возню уходило очень много времени и всяких монтировочных репетиций, так что в течение целого сезона удавалось ставить пять-шесть новых постановок, вместо того чтобы питать зрителя обширным и разнообразным репертуаром. Но, к сожалению, мода на подобное режиссерское „новаторство“ все более укреплялась на почве Советского Закавказья, где некоторые ограниченные „критики“ — несчастные провинциалы, слишком поздно услышавшие о мансардах парижских футуристов, — договорились даже до того, что театр якобы независим от литературы и что будто бы только отсталый театр „идет на поводу“ у литературы...

Но, становясь в оппозицию ко всем этим развращающим модным взглядам, я, с другой стороны, сам попадал в известные творческие противоречия, которые отлично сознавались мною. Выступая с труппами тех национальностей, которые не имели за собой серьезной и длительной театральной культуры, я, естественно, должен был идти на прямые уступки и скидки, обусловленные тем своеобразным режимом работы этих трупп, который был единственно возможен в данный момент их деятельности. И, когда я выступал в Бакинском тюркском театре в „Отелло“ Шекспира, имея своими партнерами актрису Сурей-Ханум



Ваграм Папазян — Кин
(„Кин или Гений и беспутство“ — Дюма)

Рисунок народного художника Армении М. Сарьяна (1924 г.)

в роли Дездемоны и актера Исфаганлы в роли Яго, т. е. людей, которые четыре года тому назад еще ничего не знали о Шекспире и даже не подозревали о существовании Венецианской республики и острова Кипра, — я, совершенно естественно, не мог применять здесь тех мерок и требований, к которым я привык во время моей работы в Италии у Новелли, Цаккони или хотя бы даже в труппе Сальвини-младшего и Джиованни Грассо. Было бы невозможно вести подобную работу без путеводной мысли о том, что, вопреки всем скидкам, уступкам и компромиссам, все же несешь таким путем высокие и облагораживающие образцы искусства в массу, которая в силу целого комплекса исторических причин является отсталой в культурном отношении. Но если эта путеводная мысль исчезала из виду, или просто отрицалась близорукими критиканами, то на первом плане оказывались одни уступки и невольные компромиссы моего артистического „я“. И в таком случае в поле зрения критиканов бросалось лишь то обстоятельство, что при постановке „Отелло“ в тюркском театре одни и те же кресла фигурируют как в венецианском сенате, так и на острове Кипре.

Но, если я захотел бы продолжить мою мысль и остаться до конца прямым до конца в этих записках, я безусловно должен был бы признать, что длительное пребывание в полупрофессиональных-полулюбительских труппах и подчинение их своеобразному постановочному режиму, несомненно, действовало на меня отрицательно в смысле снижения моих требований к постановочному уровню и актерскому

антуражу. Но руководящая путеводная мысль достаточно горячо горела в моем сознании и помогала мне никогда не уменьшать и не снижать требований к самому себе как актеру и протагонисту той классики, которую я нес на театральные подмостки Советского Закавказья.

Правительство Советской Грузии оказало мне громадную принципиальную и моральную поддержку и укрепило меня в моих позициях, отметив в 1927 году пятилетие моей артистической деятельности в Закавказье (кстати сказать, почти совпадавшее с двадцатилетием со дня моего первого выступления в роли Розенкранца в „Гамлете“, имевшего место в составе труппы Новелли в городке Кальтанисетта в Италии). 20 апреля 1927 года в Тифлисе, на сцене театра им. Руставели, состоялся мой юбилейный спектакль, в конце которого, в течение обычного в таких случаях чествования, мне было объявлено, что правительство награждает меня званием заслуженного артиста Республики Грузии. Одновременно я получил отличия от правительств Армении и Азербайджана.

Кстати сказать, этот сезон 1926—1927 гг. я провел почти безвыездно в Тифлисе, работая в составе Грузинской государственной армянской труппы, которую Наркомпрос Грузии поручил мне довести до более высокого качественного уровня (основными моими работами в этом сезоне явились постановки „Макбета“ Шекспира и „Маскарада“ Лермонтова, в котором я сыграл роль Арбенина.

Те творческие сомнения и противоречия, о которых я говорил выше, заставляли меня

особенно жадными глазами следить за тем, что происходило на театральном горизонте Москвы. Я возобновил мои занятия по русскому языку и благодаря помощи Валентины Федоровны Кауровой мог уже более или менее свободно читать театральные журналы и вести несложные разговоры по-русски. Я следил за возникновением и развитием новых московских театров, стремительно завоевывавших признание, я следил за творческим движением крупнейших артистов русского театра и чувствовал себя все время как на углях, горя желанием приобщиться к художественной жизни союзной столицы, проверить там ряд моих мыслей и наблюдений и выступить перед московским зрителем, чтобы испытать свои силы на сцене великого революционного города, концентрирующего в себе основные критерии культурного прогресса нашей страны.

И эта возможность представилась мне, как всегда, самым неожиданным образом.

В Харькове, где я выступал в помещении Екатерининского театра с кружком любителей-армян, ко мне за кулисы пришел профессор И. М. Туркельтауб, крупный театальный критик, и, разговорившись со мной, стал убеждать меня в необходимости поехать в Москву и выступить там перед широкой публикой.

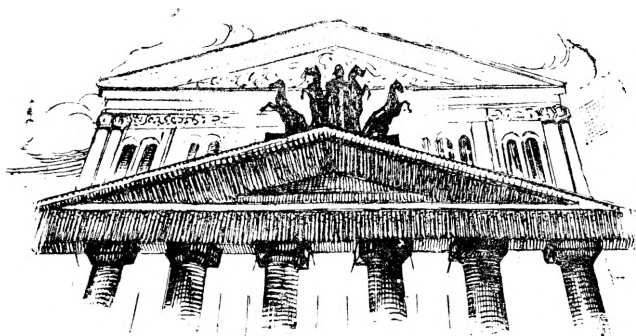
Некоторое время спустя, во время моих выступлений в Кисловодске в Карачаевском клубе, меня посетил добродушный и несколько застенчивый старичок, оказавшийся известным в провинции трагиком Россовым.³¹ Сказав мне несколько очень дельных замечаний, Н. П. Россов стал убеждать меня ехать в Москву, го-

воря, что в союзной столице я всегда найду коллег и друзей.

Все это окончательно укрепило меня в намерении испробовать свои силы в Москве. Я встретил серьезную поддержку закавказских организаций, в частности, со стороны горкома партии города Ленинакана в Армении, куда я был приглашен зимой 1928 года на ряд выступлений в составе местной труппы.

И вот, в феврале 1928 года я выехал из Тифлиса в союзную столицу, где мне предстояло держать экзамен перед широкими кругами русского зрителя.

• • •



МОСКВА

*Выступление в
Большом театре •
А. В. Луначар-
ский • Впечатле-
ния от московских
театров*

Мое первое выступление в Москве должно было состояться на сцене Большого театра в „Отелло“, причем было решено, что я поведу роль на армянском языке.

Моиими партнерами являлись артисты Малого театра Е. Н. Гоголева, Е. И. Найденова, С. А. Головин, С. В. Айдаров,

Н. И. Рыжов, А. В. Васенин и В. Н. Аксенов. Режиссер Малого театра С. И. Ланской сделал со своей стороны все возможное, чтобы подготовить и наладить столь сложный спектакль на двух языках в течение того короткого репетиционного срока, которым мы располагали.

И вот, с громадным волнением я встретил утро этого навсегда для меня памятного дня — 26 марта 1928 года.

Свыше полутора тысяч раз в моей жизни сыграл я роль Отелло, каждый раз вкладывая в эту роль огромную долю моих интеллектуальных и душевных сил, стараясь выявить этот сложный образ с одинаковой страстностью на протяжении всех пяти актов трагедии. Но спектакль на сцене Московского Большого театра по интенсивности затраченной интеллектуальной силы составил своего рода эпоху в моей жизни, так как в этом спектакле нашли свое предельное выражение все те поиски, которые я когда-либо делал для более полного выявления и раскрытия образа венецианского мавра. Это не было ни простое самолюбие актера, во что бы то ни стало захотевшего победить, ни моя обычная любовь к искусству, с особенной силой вспыхивающая во мне каждый раз, когда я играю „Отелло“, — это была огромная, наполнявшая все мое сознание безграничная благодарность за все добро, которое я и моя нация видели в послереволюционной России, безграничная благодарность за то внимание, которое я встретил здесь, в Москве, выразившееся, в частности, в присутствии членов правительства, оказавших мне честь посещением этого действительно большого для меня вечера.

И, когда весь в поту, физически совершенно разбитый, взволнованный тем приемом, который по окончании спектакля был оказан мне зрительным залом, я, наконец, выходил из гостеприимных стен Большого театра и при выходе столкнулся с большой группой молодежи, поджидавшей меня на улице и встретившей меня аплодисментами, — я был смущен и тронут в самых глубоких тайниках моих человеческих чувств и моего национального самосознания.

Я вышел из Большого театра (сказать ли?) не совсем разгримированным, сохранив на лице основные очертания грима, и, подняв воротник, переходил площадь, чтобы вернуться к себе в „Метрополь“. Я иногда люблю этот процесс постепенного и медленного разгримировывания, последовательного торможения взбудораженных мыслей, чувств и страстей, сладко осознаваемого медлительного освобождения от личины только что воплощенного образа. И, сидя в своем номере в „Метрополе“, медленно разгримировываясь перед зеркалом, счастливый своей усталостью, я мысленно подводил итог всего моего длинного и трудного артистического и жизненного пути.

Через несколько дней я был приглашен к народному комиссару просвещения А. В. Луначарскому. И на его вопрос о том, как я себя чувствую в Москве и посетил ли я уже московские театры, я, решив ответить по-русски, сказал:

— Спасибо, monsieur Луначарский, ничего подобного!..

И как только взрыв смеха присутствующих,

последовавший за моими словами, стих (я хотел сказать, что чувствую себя хорошо, но вместо этого у меня сорвались совершенно иные слова), А. В. Луначарский заявил мне, что он вызвал меня как раз для того, чтобы переговорить со мной о необходимости серьезно заняться изучением русского языка для того, чтобы мое искусство могло стать понятным самой широкой аудитории. А. В. Луначарский со своей обычной приветливой улыбкой настойчиво подчеркнул, что он хотел бы, чтобы я основательно изучил русский язык и оказался бы в состоянии уже в будущем сезоне сыграть по-русски одну из ролей мировой классической драматургии, имея своими партнерами русских актеров. Все это настолько отвечало моим давним стремлениям к творческому контакту с широкой русской аудиторией, что я ответил полным согласием. Через два дня А. В. Луначарский направил ко мне отличного педагога, преподавателя русского языка одной из московских школ, хорошо понимавшего по-французски, и я снова засел за грамматику русского языка и за практику живой разговорной речи. Эти уроки сильно подвинули меня вперед в овладении русским языком, не таким уж легким для иностранца, и я всегда с громадной благодарностью вспоминаю о помощи, оказанной мне в этом направлении А. В. Луначарским.

Было решено, что я выступлю в Москве еще в трех спектаклях на сцене Большого театра, филиала Большого театра (Экспериментальный) и МХТ 2, попрежнему играя с актерами Малого театра. Поскольку репер-

туар театров, на сцене которых я должен был выступать, был уже установлен на весь апрель, мы решили перенести мои спектакли на начало мая. Таким образом мне представилась отличная возможность основательно засесть за изучение русского языка, а по вечерам посещать московские театры, особенно интересовавшие меня с точки зрения тех творческих сомнений, которые охватили меня еще в годы моей артистической деятельности в Закавказье.

Я с удовольствием мог убедиться в громадных творческих успехах корпорации артистов Малого театра, пополненной рядом выдающихся актеров и весьма успешно овладевшей образцами новой драматургии, в ряду которой исключительное по своему значению место занимала „Любовь Яровая“, очень яркая пьеса из эпохи гражданской войны, почему-то неизвестная у нас, в Закавказье.

С не меньшим удовольствием я смог убедиться в громадных творческих успехах Московского Художественного театра, который под руководством своих замечательных директоров сумел выдвинуть целую плеяду очень талантливой молодежи, в чем я усматриваю одну из главных задач любого жизнеспособного театрального организма. Я с большой радостью убедился, что принципы Художественного театра, принципы Станиславского и Немировича-Данченко, одно время поколебленные под влиянием атак футуристически настроенной молодежи, снова завоевали всеобщее признание и пользовались поддержкой нашего правительства.



В. К. Папазян в группе артистов Московского Малого театра

Сидят (слева направо): **Е. И. Найденюва, С. А. Головин, Е. Н. Гоголева, В. К. Папазян, С. В. Айдаров, А. В. Васенин, С. И. Ланской.**

(Москва, 1928 г.)

И в Малом, и в Художественном театре я особенно оценил не только не угасшую, но еще более укрепившуюся в годы революции тягу к образцам мировой драматургии и широту интеллектуального горизонта русских актеров, отлично воспроизводивших пьесы драматургов разных национальностей и, следовательно, разных стилей. Я убежден, что в этом отношении русские актеры занимают первое место среди актеров всех остальных стран Европы, так как ни французский, ни итальянский, ни немецкий, ни английский актер никогда не сумеет воспроизвести пьесу из русской жизни с таким проникновением и таким острым и верным чувством стиля, как это умеют делать московские актеры в отношении французской, итальянской, немецкой и английской драматургии. Я усматриваю в этом естественный результат того отсутствия идеи национальной исключительности, которое представляется мне едва ли не доминантой психики русского народа.

Но в то же время я был удивлен принципиальной линией некоторых режиссеров, стремившихся во что бы то ни стало привить у нас культуру упадочных бульварных театров послевоенной Европы.

Намерение привить у нас в области театра европейскую культуру само по себе заслуживает похвалы, так как нельзя сказать, чтобы культура Европы была бы совершенно лишена ценностей, но вся беда заключалась в том, что люди, бравшиеся осуществить подобное предприятие, очень поверхностно знали Европу и не считались с той разницей в области куль-

турного развития, которая была обусловлена самым фактом Великой пролетарской революции.

Далеко не достаточно совершить несколько путешествий по Европе, чтобы претендовать на глубокое знание европейской культуры и суметь выбрать в ее конгломерате ту крупницу настоящего золота, которую действительно целесообразно было бы ассимилировать в театральной культуре нашей страны.

И вот, некоторые театры, на мой взгляд, много грешили в этом направлении благодаря своему слабому знанию языка, нравов, сценической практики, а иногда даже и большой театральной литературы Западной Европы. Они производили довольно неудачные эксперименты в этом направлении и, вместо того чтобы дать нам все лучшее, чем обладала Европа, они давали лишь упадочнические явления, лишенные социальной значимости, явившиеся результатом истерического или эстетизированного футуризма, пошедшего на поводу у толпы.

Так, например, несколько спектаклей, которые я видел в Камерном театре А. Я. Таирова, произвели на меня очень тягостное впечатление. Я не мог понять, как московская публика и, главным образом, московская театральная критика могли одобрять как самый выбор подобных пьес, так и, главным образом, их исполнение, точнее сказать, ту систему, по которой здесь ставились пьесы, — систему, которая только искажала вкус публики и наводняла сцену массой молодых актеров, искалеченных с первых же шагов их артистической практики.

Думаю, что А. Я. Таиров самым выбором своего репертуара и особенно своей системой его трактовки оказал очень плохое влияние на многих членов своей труппы, нередко обладающих несомненными способностями. Полагаю, что этой участи не избежала даже А. Г. Коонен, таланта которой нельзя недооценить, особенно в связи с ее большой работоспособностью.

Подобные вредные тенденции достигли своего рода гиперболы в известной, несколько лет спустя осуществленной, постановке „Гамлета“ в таком сильном театре, как театр им. Вахтангова. Как мог театр с таким большим удельным весом позволить себе столь ребячливую, мальчишескую выходку по отношению к такому автору, как Шекспир, и попасться на удочку запоздалого оригинальничанья, повторившего известную по своей „эпатантности“ „трактовку“ роли Гамлета парижской актрисой Сюзанной Депрэ?!³²

Я часто посещал театр им. Мейерхольда, спектакли которого, к сожалению, воспринимались мной в непосредственной связи со всем вышесказанным.

Я очень уважаю и ценю В. Э. Мейерхольда за его выдающуюся личную одаренность, но все же никак не могу примириться и никогда не смогу понять, почему он так назойливо навязывает зрителю свои субъективные концепции той или иной пьесы и так часто активизирует со сцены совершенно незначительный, безидейный репертуар.

Сильно сомневаюсь, чтобы В. Э. Мейерхольд со своим методом смог бы когда-либо обогатить нашу страну поколением талантливых

молодых актеров, как это сделали Станиславский, Немирович-Данченко, отчасти покойный Сумбатов-Южин и великий Давыдов, о котором я много читал на моих уроках русского языка.

В. Э. Мейерхольд производит на меня впечатление большого и разностороннего артиста, который из эгоцентрических соображений наибольшего утверждения своей личности стремится совместить в себе и единолично сыграть все роли в каждой пьесе репертуара своего театра и, чтобы обязательно добиться желаемой цели, готов облекать свои идеи в безжизненные манекены, которых он заставляет действовать, дергая этих персонажей за ниточки. Подобный метод безусловно уместен в кукольном театре, но я сильно сомневаюсь, чтобы с помощью такого рода приспособлений можно было создать подлинный театр с живыми актерами, способными самостоятельно разрешать свои задачи — *se mettre sur ses quatre pattes*, как говорят французы, — и обогатить страну поколением ценных актеров, чего страна в праве требовать от такого артиста и знатока искусства, как В. Э. Мейерхольд.

Если самые методы работы В. Э. Мейерхольда представлялись мне дискуссионными и не отвечающими интересам наибольшего процветания нашего театра, то я уже никак не мог примириться с деятельностью эпигонов Мейерхольда, его жалких копировщиков и подражателей, особенно когда их деятельность развертывалась в национальных театрах Киева, Симферополя, Баку, Тифлиса и Эривани. Здесь деятельность эпигонов

Мейерхольда приобретала уже совершенно вредный оттенок, так как она уводила национальные труппы от их прямых культурных задач и, выдвигая в центр вопросы формалистического характера, затемняла самую перспективу развития национального театра.

Перед отъездом из Москвы я виделся с А. В. Луначарским, которому, между прочим, изложил мои впечатления о московских театрах. Я заявил А. В. Луначарскому, что, по моему убеждению, настала пора положить конец так называемым экспериментам режиссеров-формалистов, дабы вывести на правильный путь наш советский театр. Я особенно остановился на том вреде, который приносят эпигоны Мейерхольда театрам национальных республик.

Внимательно выслушав меня, А. В. Луначарский ответил, что в основном он вполне присоединяется к моей оценке, но, будучи врагом чисто-административных регламентаций, находит более естественным дать „мейерхольдовщине“ изжить самое себя. А. В. Луначарский отметил, что поворот к здоровому реализму, по его мнению, в настоящее время уже достаточно обеспечен и что (по мере развития культурного роста страны) путь реалистического искусства безусловно сам собою займет положение магистрального пути советской художественной культуры.

Выступив в трех заключительных спектаклях, в которых я играл свои роли по-французски, я выехал в Симферополь с чувством горячей благодарности к нашей союзной столице, оказавшей мне столь дружественный прием.

Сыграв несколько спектаклей в Симферополе с труппой местного государственного театра, я выехал в ее составе в гастрольную поездку по Украине. Мы играли в Харькове, Киеве, Днепропетровске и Одессе.

В Одессе мои гастроли совпали с гастролями народного артиста Республики Ю. М. Юрьева, который, в частности, также выступал в „Отелло“. ³³ Ю. М. Юрьев, мастерство которого я смог оценить уже впоследствии в Ленинграде на сцене Академической драмы, отнесся ко мне чрезвычайно приветливо и радушно. В течение дружественного обеда, предложенного мне Ю. М. Юревым, мы много беседовали о различных театральных направлениях и о различной трактовке больших образов классической драматургии, и Ю. М. Юрьев совершенно очаровал меня своим обаянием, широтой воззрений на искусство и своей эрудицией в области классической мировой драматургии.

В Днепропетровске я встретился с Е. М. Грановской ³⁴ и С. Н. Надеждиным, ³⁵ и эта встреча в значительной степени предрешила дальнейшее направление моего артистического и жизненного пути, так как С. Н. Надеждин сделал мне настойчивое предложение в ближайшем сезоне выступить на сцене возглавлявшегося им ленинградского театра „Комедия“ в основных ролях моего репертуара.

Перед моим отъездом из Москвы я имел возможность видеть труппу ленинградского театра „Комедия“, который гастролировал в помещении театра Корша в полном составе во главе с Е. М. Грановской и С. Н. Наде-

ждиным. Я смотрел в этом театре комедию Гольдони „Хитрая вдовушка и ее четыре поклонника“ и пьесу Сарду „Мадам Сан-Жен“ и вынес впечатление, что мы имеем дело с очень гибким и хорошо чувствующим комедийный стиль исполнительским ансамблем, возглавленным замечательной комедийной актрисой Е. М. Грановской, заставившей меня вспомнить искусство Режан.

Я был несколько озадачен предложением С. Н. Надеждина, так как не совсем отдавал себе отчет, насколько уместным будет мое появление на сцене этого типично-комедийного театра, тем более, что для моей первой встречи с ленинградской публикой я остановился на „Отелло“ и „Гамлете“.

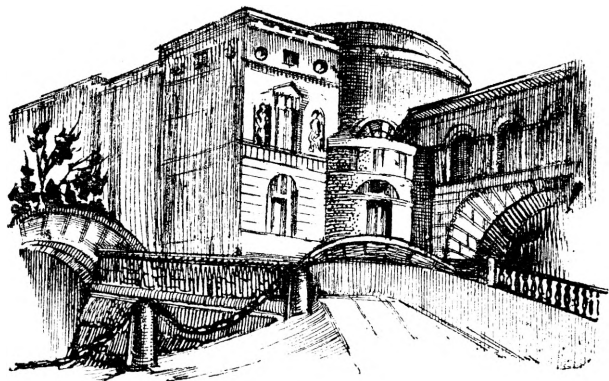
Но С. Н. Надеждин энергично рассеивал мои сомнения, изобретая самые разнообразные доводы, и я ответил согласием, главным образом потому, что твердо решил изучить одну из моих ролей на русском языке и сыграть ее по-русски, а для осуществления этого мне была абсолютно необходима работа в составе русской драматической труппы и дружественная атмосфера, в которой в данном случае я не имел оснований сомневаться.

И, чтобы серьезно подготовиться к этому большому для меня событию, я отправился отдыхать в Алупку, где целыми часами сидел за веслами в лодке, уходя далеко в море, и, качаясь на волнах, думал обо всем, что видел, изучил, узнал и пережил за эти последние месяцы.

И вот, наконец, в первых числах октября 1928 года, в ужасную осеннюю погоду,

я вышел на перрон Октябрьского вокзала в Ленинграде, радушно встреченный представителями театра „Комедия“, на сцене которого мне предстояло впервые играть на русском языке...

• • •



ЛЕНИНГРАД

Общее впечатление о ленинградских театрах • Выступления в „Комедии“ • Поездка в Архангельск • Первый спектакль на русском языке

Мои выступления в театре „Комедия“ должны были начаться в декабре, и таким образом в моем распоряжении оставалось свыше двух месяцев, так что я свободно мог заняться посещением ленинградских театров. В течение целого месяца я ежедневно смотрел спектакли ленинградских театров, на-

чиная от Академической драмы и Большого драматического театра и кончая Мюзик-Холлом, только что открытым в то время в помещении Оперного театра Народного дома на Петроградской стороне.

В моем положении я, совершенно естественно, прежде всего стал искать, какой же из этих многочисленных театров наиболее ярко ассимилирует в себе великие традиции русского национального искусства. И если в Москве таким театром лично мне представлялся как Художественный, так и в особенности Малый театр, то в Ленинграде отдельные элементы подобного стиля я нашел в стенах Академического театра драмы (бывш. Александринского театра), в частности же в лице его замечательной артистки Е. П. Корчагиной-Александровской.

Вообще же у меня создалось впечатление, что в большинстве ленинградских театров сказывалось сильное влияние французского неоклассицизма. Это выражалось не только в речи актеров, которая весьма заметно разнилась от речи актеров московского Малого театра, но и в манере одеваться и держаться на сцене, даже в деталях грима и париков, не говоря уже о движениях, которые при исполнении классических произведений отличались характерной особенностью, свойственной французским актерам *de cape et d'épée* (т. е. актерам „плаща и шпаги“).

Не меньшее влияние французской школы чувствовалось в области комедии, особенно же салонной или светской комедии. Я не говорю уже об Е. М. Грановской, повидимому, поставившей себе задачу наиболее органично ассимили-

ровать традиции французского комедийного стиля сообразно с особенностями русской сценической речи и русской концепции актерского творчества, требующей углубленной жизненной правды даже от комедийной актрисы. Я не говорю уже о С. Н. Надеждине, постоянном партнере Грановской, шедшем по тому же пути и, следовательно, направлявшем руководимый им театр „Комедия“ по тому же самому руслу. Но даже комедийные спектакли Академического театра драмы того времени — например, „Делец“ Газенклевера или „Сенсация“ — носили сильный отпечаток внешнего подражания французскому комедийному стилю игры и заметное влияние европейского послевоенного эксцентризма, почему-то именовавшегося в Ленинграде „гротеском“.

Это не было то чуткое и глубокое внутреннее проникновение в стиль иностранного писателя-комедиографа, которым я мог восторгаться в Малом театре при исполнении А. И. Сумбатовым-Южиным роли виконта Болингброка в „Стакане воды“ Скриба. Здесь, в Ленинграде, налицо было некоторое внешнее, имитационного характера, копирование приемов французского комедийного исполнительского стиля, тем более заметное, что пьесы, которые я упомянул, не принадлежали перу французских писателей.

Все эти наблюдения поразили меня, и я, будучи в недоумении, имел по этому поводу длительные беседы с представителями ленинградских театров. Мне объяснили, что в Петрограде вплоть до самой революции долгие годы существовал французский театр, субсидировавшийся

придворной камарильей и осуществлявший разнообразный репертуар на французском языке при посредстве более или менее второстепенных парижских актеров (если исключить Саша Гитри и m-me Сюзанн Мент, успех которой в России, между прочим, изумлял парижские артистические круги). Мне объяснили, что этот театр как театр светский, театр аристократии и большого beau mond'a столицы считался законодателем хорошего сценического вкуса, в силу чего большинство актеров дореволюционного Петрограда подпало под влияние этой своеобразной академии. В доказательство правоты своих слов мои собеседники ссылались на популярнейших актеров дореволюционной столицы, называя имена Яворской, Мироновой, Сувориной, Глаголина (которого, как мне говорили, я как раз и имел удовольствие видеть в фарсе „Mon bébé“ при первом моем приезде в Петроград в годы войны), а также на целый ряд имен, числившихся в корпорации артистов бывш. Александринского театра. Все это сразу возродило в моей памяти многочисленные рассказы, в разное время слышанные мною в Париже от молодых актеров и актрис, питомцев Консерватории, которые при посредстве представителя петроградских императорских театров в Париже де Круассэ получали контракты в петроградский французский театр, где они играли как классический, так и современный репертуар, переходя нередко на фривольный фарсовый жанр и таким путем, как выразилась бы моя чудесная тетушка, изучали искусство владеть бритвой посредством практических уроков на голове русского общества того времени.

Объяснения моих собеседников, вероятно азбучные для ленинградцев, очень поразили меня, так как я никогда не полагал, что преемственность в области художественного творчества может обладать столь длительной силой воздействия. И я с еще большей любознательностью принялся посещать спектакли ленинградских драматических театров, после чего также присоединился к тому убеждению, что долговременное существование посредственного французского театра в Петрограде действительно искажило вкус многих здешних актеров, в частности же тех, которые играли классику, и что именно в силу этого выработался тот ложноклассический певучий тон, тот неестественный пафос и та декламационная манера читки стиха, которые явились характерными для многих здешних мастеров сцены.

Певучесть свойственна французскому языку, его фонетике, его ритмике, самому его лексическому строю. Поэтому французский актер, играя Корнеля, Расина или даже Виктора Гюго и произнося стихи, обязательно должен прибегать к этой напевности, непременно должен выявлять эту певучесть, которая является не только неотъемлемым качеством французской речи, но и одной из существенных составных частей в построении стихов Корнеля, Расина или Виктора Гюго.

Подобный характер интонационного и ритмического рисунка речи заставляет актера соразмерять свое дыхание, что влечет определенное, взаимно обусловленное, построение движений и жестов, а если хотите, то и тех поз, которые принимает актер.

Но русский актер, играя Корнеля, Расина или Гюго на русском языке, подчиняющемся иным артикуляционным и фонетическим законам, совершает громадную ошибку, когда он начинает следовать по стопам французских актеров, находящихся под влиянием совершенно противоположных лингвистических законов. Став на подобный путь нарушения природных законов своего родного языка и будучи вынужденным отдавать все свое внимание воспроизводству фонетических оттенков, чуждых его повседневной речи, подобный актер оказывается уже не в состоянии углубить образ или сообщить роли ее индивидуальные жизненные психологические черты.

Жертвами подобного подчинения ложному правилу показались мне почти все актеры, игравшие шиллеровского „Дон-Карлоса“ в Большом драматическом театре. И не только они, но и многие другие актеры, которых я имел удовольствие видеть в бывш. Александринском театре, в Филармонии или на концертных эстрадах Ленинграда, наводили меня на мысли о ложности охарактеризованных выше предпосылок, что особенно интересовало меня в то время в связи с моими учащенными занятиями по русскому языку и по восприятию его фонетических законов.

Из пьес классического репертуара мне довелось видеть „Слугу двух господ“ Гольдони в Большом драматическом театре, где я смог по достоинству оценить смелую трактовку роли Труффальдино Н. Ф. Монаховым, который, как известно, отказался трактовать этот образ в традициях и стиле итальянского комедийного

театра и всецело „руссифицировал“ ее, в силу чего именно и достиг общепризнанного успеха.³⁶

Из классики я имел еще удовольствие увидеть в Академическом театре драмы постановку „Маскарада“ Лермонтова в транскрипции В. Э. Мейерхольда с участием Ю. М. Юрьева в роли Арбенина. Обстановка спектакля и его мизансцены совершенно восхитили меня, так же как и исполнение Ю. М. Юрьева, увлекавшего зрителей стилем рисунка роли Арбенина и умением выявить все речевые и музыкальные тонкости языка поэта.

В противоположность Московскому Малому театру драматургия Островского занимала тогда на сцене Академического театра драмы менее значительное место, но я все же смог увидеть несколько очень интересно созданных ролей в постановках пьес Островского, способных вызвать зависть любого национального театра мира в силу глубоких знаний и тонкого мастерства ведущих актеров.

Мои суммарные впечатления от этих двух основных театров сводились к тому, что драматическая сцена Ленинграда гораздо более космополитична, нежели драматическая сцена Москвы, что элементы русского сценического реализма представлены здесь менее богато и что большая и влиятельная армия режиссеров и художников Ленинграда, пожалуй, еще больше, чем в Москве, подвержена стремлениям к подражанию футуристическим течениям определенного круга театров послеверсальского Парижа.

Что касается других театров, то значительная часть их, так же как Камерный и Мейер-

хольдовский театры в Москве, страдала каким-то грубым стремлением к подражанию приемам „новаторов“ послевоенной Европы: конструктивизм в области декораций, внешняя эмоциональность, заимствованная из германских экспрессионистических фильмов, вроде „Калигари“, натянутый и неестественный юмор, какое-то влияние урбанистического эксцентризма, импортированного в Европу из Англии после Версаля (и почему-то именовавшегося в Ленинграде „гротеском“), — все это засоряло многие спектакли многочисленных ленинградских драматических театров. Но больше всего поражало меня то обстоятельство, что все это почему-то именовалось „новаторскими стараниями“, и деятельность молодых людей, претендовавших на положение режиссеров, почему-то рассматривалась ими самими как „новаторская“. Я с сожалением наблюдал, как пагубно отражались эти „теории“ на некоторых молодых, полных сил и стремлений, артистах, которые для того, чтобы создать свою роль, нуждались в нагромождении разного рода комбинаций, изобретаемых режиссерами, художниками, композиторами и осветителями.

Все эти режиссеры и художники делали непростительную ошибку, облекая новые идеи богатой событиями революционной жизни во взятые напрокат старые одежды: они собирали безделушки из витрин всех старьевщиков бульварных театров послевоенного времени и старались „приукрасить“ ими театры нашей страны. Благодаря их стараниям новые пьесы, полные глубоких мыслей и идей, которые при чтении зажигали ваши чувства, после всех манипуляций

режиссеров делались трудно воспринимаемыми зрителем, для которого они собственно и предназначались. Эти люди не сознавали, что подобными приемами дешевого вкуса они отвлекали внимание зрителя бесполезными и дорого стоящими затеями, рождавшимися в голове этих театральных „новаторов“, из которых каждый хотел представлять собою пальму, хотя был ростом всего лишь с комнатный фикус.

И в то же самое время каждый раз, когда я имел возможность посмотреть советскую пьесу в исполнении рабочих самодеятельных драматических кружков, — я неизменно убеждался, что молодые и малоопытные люди, не зараженные манией сделаться „артистами-новаторами“ и из-за скудости своих средств лишенные дорого стоящей „помощи“ этих самозванцев, отлично доносили сущность пьесы и идеи автора до благодарной и чуткой зрительской аудитории.

Параллельно с посещением ленинградских театров я начал свои репетиции в „Комедии“, помещавшейся тогда в здании Пассажа.

Я решил дебютировать перед ленинградской публикой в „Отелло“, ведя свою роль на французском языке, с тем, чтобы после шести-семи представлений решиться исполнить мою давнишнюю мечту и сыграть Отелло по-русски.

Благодаря заботам артистического и технического состава театра „Комедия“ мы быстро справились с нашей задачей, и в конце декабря 1928 года я со спокойной душой впервые выступил перед ленинградским зрителем в роли Отелло, имея своими ближайшими партнерами артистку Академического театра драмы Н. М



Ваграм Папазян — Гамлет
(„Гамлет“ — Шекспира)
(Киев, 1929 г.)

Железнову (Дездемона) и известного чтеца П. Я. Курзнера (Яго).

После „Отелло“ мы должны были ставить „Гамлета“, с которым дело обстояло сложнее, так как эта пьеса с точки зрения постановочной безусловно является наиболее трудной из всего шекспировского репертуара и требует очень широко дифференцированной труппы. Здесь мне поневоле пришлось идти на многие уступки, так как, объективно говоря, театр „Комедия“ не мог ставить „Гамлета“, а, рассуждая субъективно, я хотел непременно сыграть роль Гамлета и показать ленинградскому зрителю мою концепцию этого образа.

По распространенной традиции Гамлета рисуют как слабого, безвольного человека, сломленного тяжестью выпавшего на его долю долга. Еще Гете сравнивал образ датского принца с очень хрупкой вазой, в которую посадили молодой отросток сильного дуба, причем эта хрупкая ваза, естественно, не выдержала силы выросшего большого дерева. Этим сравнением Гете хотел сказать, что Гамлет был сломлен тяжестью долга, выполнение которого было предписано ему судьбой.

Но я рассматривал образ Гамлета совсем с других позиций. Можно ли назвать слабым человека, способного разыгрывать притворное сумасшествие на протяжении доброй половины пьесы?.. Можно ли назвать слабовольным человека, способного обманывать двух спиров, представленных к нему королем, человека, способного высмеивать недалекovidного, но житейски здорового и расчетливого Полония, могущего обмануть сердце даже такой любящей женщины,

как Офелия, и стать причиной ее смерти?!. Можно ли считать перешителным человека, убивающего сквозь занавеску отца своей возлюбленной, человека, способного отправить на смерть Розенкранца и Гильденстерна, вскрыв письмо короля и истолковав его в свою пользу, человека, способного бичевать огненными словами плачущую мать, непосредственно не виновную в убийстве своего мужа?!. Можно ли считать колеблющимся человека, который способен умереть, как древний викинг, и уйти с молчанием на устах, как если бы он хотел унести тайну своей души в могилу?.. Нет, такой человек не мог быть ни слабым, ни нерешительным, ни колеблющимся, ни тем более больным, как его часто изображали многие актеры, особенно в России.

Я воспринимаю образ Гамлета так, как он изображен в „Истории Дании“ Саксона Грамматика (XII век), который впервые упоминает самое имя Гамлета. В моем представлении это вполне активная, действенная, волевая, кинетическая фигура, не лишенная известной хитрости, это человек очень сильного характера, способный победить целое сплетение препятствий и довести свои планы до конца в силу своей большой воли (кстати, интересующимся историей заимствования Шекспиром легенды о Гамлете рекомендую прочесть книгу XVI века „Les histoires tragiques“ Belforest, где фигурирует повесть об Амлете, заимствованная из „Истории Дании“ Саксона Грамматика и, судя по всему, послужившая прямым источником для Шекспира, когда он писал свою трагедию о принце датском).

Мой Гамлет — пылкий протестант и сильный противник. Он отнюдь не теряется в извилинах рефлектирующей мысли, а действует прямолинейно и целеустремленно. В притворстве Гамлета, являющемся для него отличной защитой, я вижу лишь одно из боевых средств борьбы. Быстрая речь, собранность жестов и движений, нескрываемая ненависть — вот какими средствами стараюсь я подчеркнуть активность моего Гамлета, образ, впервые созданный в Константинополе в прямой политической связи с падением кровавого султана Абдул-Гамида.

Я был очень счастлив, что ленинградская публика и критика поняли и разделили точку зрения, из которой я исходил, несмотря на то, что непосредственно до меня здесь аплодировали одному из лучших европейских исполнителей роли Гамлета — германскому артисту Сандро Моисси, трактовавшему эту роль в совершенно противоположном освещении.³⁷

Я собирался выступить в „Макбете“ или в „Кориолане“, но после постановки „Гамлета“ отказался от этого, убедившись на практике, что, несмотря на все старания театра „Комедия“, подобный репертуар не мог итти на этой сцене, особенно при той репутации легкого комедийного театра, которая была завоевана данной корпорацией артистов во главе с талантливой Грановской.

Поэтому для своих заключительных спектаклей я остановился на комедии Дюма „Кин“.

До сих пор мне остается неясным, почему в России „Кин“ рассматривается как драма и исполняется чуть ли не в приемах трагедии и почему здесь всегда купюруется последний акт.

Пьеса Дюма „Кин“ названа автором комедией и действительно является комедией, так как в конце ее, в последнем акте, видно, что Кин, не будучи на самом деле сумасшедшим, только симулировал сумасшествие.

После тщательных репетиций пьеса эта была поставлена и имела отличный прием. Она была исполнена в манере салонной комедии с легким огтенком политического памфлета.

В течение всего этого времени я продолжал брать уроки русского языка и практиковаться в русской разговорной речи. Я уже свободно писал деловые записки и письма на русском языке и легко читал трактаты ученых из Института искусств, а также статьи Белинского о театре, темпераментный, можно сказать, патетический стиль которых мне чрезвычайно импонировал и, пожалуй, даже облегчал самый процесс осознания текста. Со дня на день я готовился впервые сыграть роль Отелло на русском языке. Но я не отважился дебютировать в Ленинграде, решив воспользоваться предложением поехать на гастроли в Архангельск и там впервые сыграть спектакль по-русски, дабы затем дело пошло глаже.

После двухдневного путешествия по железной дороге мы прибыли в Архангельск, где мне объяснили, что для того, чтобы добраться до нужного места, необходимо на санках переехать через Двину. Эта перспектива показалась мне настолько страшной, что мне представлялось неизбежным очутиться на дне этой реки в двадцатиградусный мороз. В голове мелькнула мысль сейчас же ехать назад в Ленинград, что, видимо, привело в отчаяние предста-

вителя театра, выехавшего навстречу, и заставило его пуститься на хитрость: он успокоил меня, заявив, что можно избежать столь страшного для меня пути, выбрав более длинную, но зато совершенно безопасную дорогу вдоль берега. Я поверил ему, как ребенок, и мы тронулись в путь.

Но вы можете вообразить мой ужас, когда три минуты спустя мы поровнялись с огромной прорубью, из которой женщины ведрами носили воду!..

Охваченный страхом, я спросил извозчика, достаточно ли крепок лед и выдержит ли он наши сани? Ответом на мой вопрос явилась улыбка извозчика, лишившая меня остатков мужества и поселившая во мне еще большее беспокойство.

Я искал хотя бы какой-нибудь возможности вернуться на вокзал, но, оглянув огромные ледяные пространства, отделявшие меня от берега, потерял всякую надежду на спасение и крепко закутался в шубу, которую привез мне администратор театра.

Наконец, мы благополучно добрались до другого берега. Я был охвачен мыслью о том, как мне придется возвращаться обратно, и готов был даже затянуть свои спектакли в этом неведомом мне городе крайнего севера вплоть до весны и вскрытия льда, лишь бы только иметь возможность на этот раз пересечь Двину на пароходе...

Но я должен признать чистосердечно, что еще по пути в Архангельск я испугался своих предстоящих выступлений на русском языке: впервые проговорить около семисот строк

шекспировского текста по-русски, притом в роли, которую я исполнял на четырех других языках свыше тысячи раз в моей жизни! . . И, поскольку контракт с Архангельском для большей предосторожности был заключен мною на исполнение „Отелло“ по-французски, я выступил на французском языке, так что никто даже и не догадался о сокровенной цели моего путешествия в Архангельск. Но я был полностью вознагражден внимательным и чутким отношением зрителя, воспринявшего пять представлений „Отелло“ как некую живительную влагу.

Возвратившись в Ленинград, я решил, не откладывая, сделать давно подготавливавшуюся первую пробу, но захотел еще раз пройти роль Отелло по-русски, пользуясь помощью суфлера.

Каждый день ровно в десять часов я отправлялся в театр и до четырех часов записывался в своей артистической уборной с суфлером Рау, который очень громко и медленно читал мне роль Отелло, а я повторял ее вместе с ним фразу за фразой.

Мне кажется, что уже сделанную и созданную роль я смог бы выучить все равно на каком языке, даже мало зная его, так как, если бы я и не понимал того, что в отдельных местах следовало говорить, я знал бы прекрасно, что я должен был думать и чувствовать в тот или иной момент пьесы. Но так как я уже неплохо говорил по-русски, мог читать и писать на этом языке, то мне было достаточно шести дней подобной работы, чтобы на седьмой день решиться играть любимую роль на языке любимого народа.

Зрительный зал „Комедии“ пришел в движение, услышав мою русскую речь, и даже огромные ошибки, которые я допускал в этот вечер, прощались мне заранее, что придавало мне большую уверенность.

Жребий был брошен — я не мог больше отступать!.. И таким образом я как бы выдал обязательство не играть иначе, как на русском языке. Следовательно, передо мной встала огромная задача: разучить мои основные роли на русском языке...

Вскоре за тем дирекция Академического театра драмы оказала мне большую честь, пригласив меня выступить в „Отелло“ на русском языке в спектакле, в котором роль Отелло с большим мастерством исполнялась на этой сцене Ю. М. Юрьевым и И. Н. Певцовым.³⁸

Никогда не забуду этого весеннего апрельского вечера, когда, как гость, я играл на сцене академического русского театра большого города. Я не щадил творческих сил, стремясь оправдать честь приглашения меня этим большим театром, в котором, как мне говорили, за все годы революции в качестве гостей выступали лишь четыре актера: Южин, Станиславский, Качалов и Моисси.

И я был окончательно счастлив, когда несколько дней спустя я смог прочесть в ленинградском журнале „Рабочий и театр“ если не совсем положительный, то все же обнадеживший меня отзыв о моем выступлении на русском языке, заключительный абзац которого я позволю себе привести на страницах этих записок: „Впервые в Ленинграде, — писал критик, — Папазян играл не в обстановке гастро-

лей, т. е. с более или менее случайными партнерами и в случайном сборном оформлении, а в условиях слаженного, крепко сделанного, режиссерски продуманного, нарядно оформленного спектакля. И Папазян оказался на много голов выше большинства своих партнеров — и по мастерству, и по сценической культуре. Остается пожалеть только, что Папазяну не удалось преодолеть акцента и овладеть русской речью: тогда он бесспорно мог бы иметь право на одно из первых мест на сцене крупного стационара“ („Рабочий и театр“, 21 апр. 1929 г., № 17, статья „Папазян в Госдраме“).

Такие оценки подкрепляли мою надежду на будущее, так как путем дальнейшей работы по изучению русского языка я мог рассчитывать со временем „очутиться на коне“ и установить творческий контакт с широкими кругами зрителей нашей страны.

И я принял решение замедлить учащенный пульс моей лихорадочной кочевой жизни и, обосновавшись в Ленинграде, создать себе здесь постоянную гавань, чего требовало также и воспитание дочери, уже подростковой к этому времени и проявлявшей большую склонность к профессии актрисы. С этой целью я решил устроить себе в Ленинграде свой маленький уголок, совершенно необходимый мне для отдыха от всех волнений артистической жизни.

После кратковременной гастрольной поездки по Украине и Закавказью я возвратился в свою вновь обретенную гавань и засел за работу. Для начала я разучил на русском языке роли Гамлета и Макбета, затем роль Дон-Жуана и Уриэля Акосты и, наконец, роль Кина, к кото-

рым впоследствии я присоединил также роль Коррадо в старинной мелодраме Джакомоетти „Гражданская смерть“.

Параллельно с этой работой, растянувшейся на весь сезон 1929—1930 гг. (и даже несколько больше), я много выступал в Ленинграде, играя в Домах культуры, Большом зале Консерватории, Народном доме и других крупных театральных залах города и часто выезжая в Кронштадт, где я играл перед краснофлотцами.

Здесь, в Кронштадте, произошел эпизод, врезавшийся в мою память как очень характерный для того непосредственного и глубоко эмоционального восприятия, которым отличается широкая масса зрителя, разбуженная к жизни развитием революции.

В течение третьего акта „Отелло“ я заметил за кулисами молодого коренастого моряка, не спускавшего с меня глаз. Я сейчас же почувствовал, что моя игра его захватила. В начале акта он грыз яблоко, но вскоре настолько увлекся происходящим на сцене, что, забыв о яблоке, был целиком поглощен ходом действия.

Я говорил выше о привычке контролировать воспринимаемость моей игры по отдельным зрителям. И вот, в данный вечер я решил сконцентрировать все свое внимание на краснофлотце с яблоком и постараться проникнуть в самые тайники его сознания и чувства. Я не выпускал его из поля своего зрения и, можно сказать, „примерял“ на нем и на его восприятии ход развития моей игры.

Когда занавес упал, взволнованный коренастый парень в матросской форменке подошел ко мне, издал какое-то одобрительное

восклицание, порылся в кармане и протянул мне громадное яблоко:

— Кушайте на здоровье!.. Хорошо представляете!..

Я высоко ценю подобные свидетельства ответной эмоциональной отзывчивости нашего зрителя, очень гибкого и благодарного, очень легко заражающегося идеями больших драматургов, в чем я мог убедиться, выступая в классическом репертуаре перед совершенно незатронутой аудиторией, только начинавшей под влияние мощной культурной переработки людей, развертывающейся в нашей стране.

Так как при овладении мною русским языком труднее всего мне давалось правильное произношение и я сохранял заметный ориентальный акцент, который мог быть смягчен лишь постепенно и в процессе сценической практики, то теперь я стал искать такие роли, в которых мой акцент наиболее естественным образом стушевался бы и приобрел бы значение природной характеристики изображаемого персонажа.

И я облюбовал себе такие новые роли в лице двух персонажей в пьесе Славина „Интервенция“, где стимулы действующих лиц были мне понятны, а обстановка хорошо знакома и где, наконец, мой акцент должен был стушеваться и даже послужить на пользу характеристики героев.

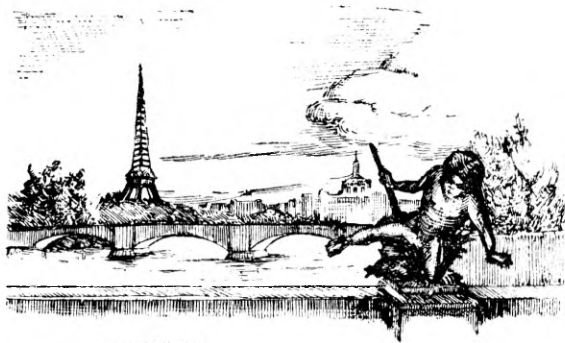
К сожалению, работа над этими ролями ограничилась стадией кабинетной разработки, главным образом потому, что „Интервенция“ очень сложна в постановочном и ансамблевом

отношении, вследствие чего настаивать на ее постановке при моих редких, спорадических выступлениях было трудно.

Мои выступления в Ленинграде снова вызвали предложения гастролей в различных странах Европы, первоначально откладывавшиеся мною сперва в связи с работой в области армянского национального театра в Закавказье, а затем в связи с изучением русской речи.

Но теперь, в 1931 году, поскольку я уже внес свою долю работы в разрешение этих задач, я счел себя в праве принять предложение выехать на гастроли за границу.

• • •



ГАСТРОЛИ В ПАРИЖЕ

*Рига • Встреча с
Рейнгардтом • Па-
риж • Выступле-
ние в „Ателье“ •
Возвращение в Ле-
нинград • Присвое-
ние звания народ-
ного артиста*

В конце января 1932 года я прибыл в Ригу, и в тот же день вечерние газеты поместили мои интервью о состоянии советского театра и о социальном, моральном и правовом положении актера в нашей стране.

В Риге я дал цикл спектаклей с труппой рижского Драматического теа-

тра, исполнив все мои роли на русском языке. Газеты рассматривали это в качестве своего рода сенсации, озаглавливая рецензии о моих спектаклях довольно шумными заголовками, вроде „Армянский заслуженный артист из СССР“ или „Интернациональный трагик, играющий по-русски“. Несмотря на все доброжелательное ко мне отношение местной прессы, не могу не отметить, что это сенсационного характера подчеркивание моей национальности резало мне ухо, так как в нашей стране я успел забыть о самой возможности подобной точки зрения на людей.

В Риге я ждал Макса Рейнгардта, который должен был смотреть меня в „Отелло“ и установить сроки моих выступлений в Германии.³⁹ Однако Рейнгардт задержался в Берлине и прибыл в Ригу с опозданием. Он одобрительно отозвался о моем толковании роли Отелло, и мы договорились относительно моих спектаклей в Германии, которые должны были состояться под его эгидой в декабре 1932 года, причем я должен был выступить в Берлине и Дрездене и сыграть роль Отелло на русском, армянском и тюркском языках (об исполнении роли на французском языке здесь не могло быть и речи по политическим соображениям, вследствие упорно насаждаемой идеи реваншизма).

К концу моих спектаклей представители латвийской профессиональной корпорации актеров устроили особый вечер в мою честь, явившийся как бы ответным вечером на прием, данный нашим полпредством в Риге в связи с моим приездом. И я не могу не вспомнить

здесь с глубокой благодарностью тогдашнего полпреда СССР в Латвии А. И. Свицерского, бывш. начальника Главискусства в Москве, поддерживавшего меня своими советами и окружавшего меня сердечным вниманием во все время моего пребывания в Риге.

К сожалению, я не могу сказать многого о местном национальном театре. В основном он показался мне бледной копией немецких провинциальных сцен, исключая разве „Художественный театр“ („Театр искусств“), руководимый г. Смильгисом, прошедшим школу в недрах Московского Художественного театра и сумевшим заложить фундамент настоящего театра в Риге, уделяя при этом много внимания молодым силам, которые со временем смогут обогатить латвийскую национальную сцену.

В конце марта, в страшный снежный буран, я покинул Ригу и прямым экспрессом Рига — Париж выехал во Францию.

В этой поездке меня особенно увлекала возможность свидания с моей матерью, покинувшей Константинополь после смерти отца и переселившейся в Марсель вместе с братом, который нашел здесь, наконец, возможность применить свои знания архитектора.

С большой радостью очутился я в Париже, все еще жившем в моих воспоминаниях с юношеских лет. В первый же вечер я устремился в Комеди Франсез, где давали „Гамлета“, а в последующие вечера ознакомился с основными новинками парижских театров. Не могу сказать, чтобы мои впечатления на этот раз сильно отклонились от тех выводов, которые я сделал для себя при посещении Парижа в дни, непо-

средственно следовавшие за установлением мира. Добавлю только несколько соображений о комедиях Бернарда Шоу и эпигонов его драматургического стиля, заключающегося в кривозеркальном отображении действительности или истории, в таком отображении, которое, на мой взгляд, сыграло печальную роль в насаждении эксцентризма (или, если хотите, „гротеска“) на послевоенной драматической сцене. Я назвал эту роль печальной, так как с точки зрения большого и подлинного драматического искусства пьесы Бернарда Шоу представляются мне действительно вредными для формирования артистического вкуса: роли и образы этих пьес по самой своей концепции рассчитаны на пародирование действительности, на шутовское искажение природы и характеров, а потому они могут дать актеру материалы для забавных эксцентрических эскизов, но никогда не способны стать пищей для глубокого и волнующего, поднимающего и обогащающего искусства: они прямо противоположны этой задаче. Но подлинные великие сатирики, как хотя бы тот же Мольер, отражали жизнь в чистом зеркале реалистического искусства и не прибегали к такому переименованию природы, столь вредному для формирования вкусов актера и зрителя.

Я очень быстро нашел общий язык с директором театра „Одеон“ г. Абраам и начал репетиции „Отелло“, проводившиеся медленно и тщательно, на основе единообразного согласования мотивировок действий всех персонажей, выведенных в этой трагедии. Со своей стороны я приложил все старания, чтобы согласовать

мою игру с немного старомодным неоклассическим характером игры артистов „Одеона“.

Здесь я должен заметить, что „Одеон“ является единственным театром Парижа, не только сохранившим лучшие традиции французского национального театра, но и органически впитавшим в себя более современные и широкие художественные концепции, так что он представляет собою питомник, где можно найти едва ли не все лучшее в области драматического искусства послевоенного Парижа.⁴⁰

Антуан, а затем нынешний директор „Одеона“, Абраам, сделали очень многое, чтобы обеспечить дальнейшее прогрессивное развитие этого театра. Благодаря усилиям названных директоров не только современные французские писатели чувствовали себя здесь как дома, но и очень обширный круг европейских драматургов и классиков мирового театра не сходил с репертуара „Одеона“. Но, оказывая широкое гостеприимство писателям других национальностей, „Одеон“ все же оставался типично французским театром по своему стилю. В силу этого все иностранные писатели приобретали на подмостках „Одеона“ специфический оттенок. Так, например, даже Шекспир не освободился в атмосфере „Одеона“ от стародавних французских традиций, восходящих еще к Тальма (как раз в это время здесь ставился „Король Лир“, воспроизведенный благодаря заботам Аркильера, одного из лучших актеров классической трагедии в послевоенные годы).

Как директор „Одеона“, так и его артисты всемерно поддерживали мое толкование роли Отелло, изложенное мною на нашей первой

репетиции. И так как идеи, которые я стремился выразить, лучше дошли бы до публики, будучи выражены коллективным образом, т. е. общими силами всех участников, то я вооружился терпением, чтобы пережить довольно длительный период репетиций.

В течение этого времени благодаря инициативе нашего полпредства в Париже, в особенности же В. Н. Баркова, — ныне заведующего протокольным отделом Наркоминдела, — я выступил с беседой для армянской колонии, очень многочисленной в Париже и уже давно обращавшей свои взоры к Советской Армении. Эта аудитория была буквально наэлектризована сообщениями о том широком строительстве, которое развертывалось на их далекой родине.

Репетиции затянулись, и пьеса была готова к началу июня, когда „Одеон“ был закрыт, а потому наш спектакль был перенесен в помещение театра „Ателье“.

Наконец, решающий день наступил.

Когда я впервые играл „Отелло“ в Москве в Большом театре на армянском языке в окружении артистов Малого театра, я все же был гораздо более спокоен, так как я был преисполнен громадной признательности к моей новой родине, чувствовал себя дома, внутренне был свободен и весел. Здесь же, в Париже, играя ту же роль на французском языке с артистами „Одеона“, я попадал в совершенно иные условия спектакля.

И я вырвался на сцену, как дикая боевая лошадь, одержимая волей к победе и к завоеванию приза во что бы то ни стало, что удесятерило мои силы. И я счастлив иметь воз-

THÉÂTRE MONTMARTRE

Salle de L'ATELIER

PLACE DANCOURT (Métro : ANVERS & PIGALLE)

Le Dimanche, 12 Juin à 8 h. 45 du soir

3^e Représentation de LÉON HAROUT

UNIQUE SPECTACLE DE GALA

AVEC LE CONCOURS

DES ARTISTES DU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON
ET

DU GRAND ACTEUR ÉMÉRITE DE L'U.R.S.S.

V. Papazian

MEMBRE HONORAIRE

de la Maison d'Art de Léninegrad,
de l'Institut Artistique de Moscou,
du Théâtre d'État de l'Ukraine et de Georgie.

dans

OTHELLO

Tragédie 5 actes de Shakspeare

PRIX DES PLACES : orchestre 30. 20. et 15. balcon 20.
et 15. galerie 10. amphithéâtre 7 frs.

Location sans augmentation de prix.

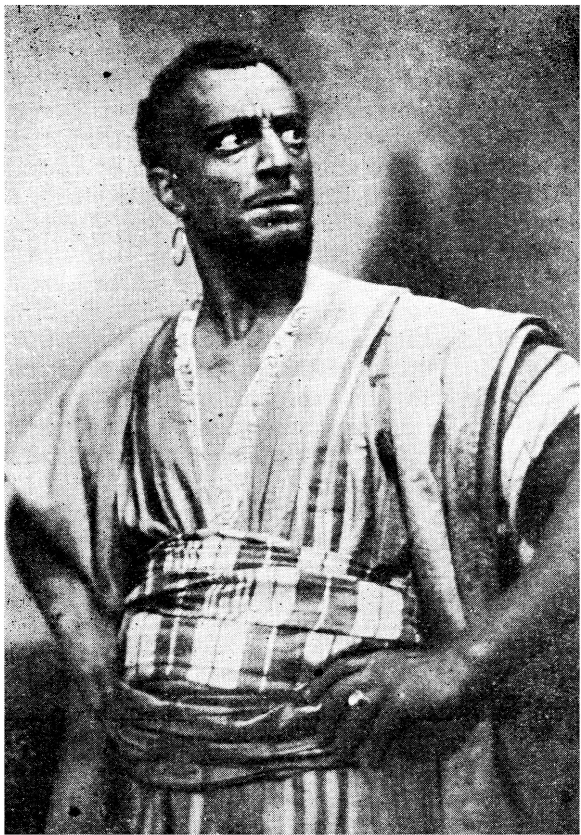
Le guichet est ouvert tous les jours de 11 h. à 17 h. —
Tél. Nord 49-24.

Программа спектакля „Отелло“ в театре
„Ателье“ в Париже
(1932 г.)

можность сказать, что я выиграл предпринятое мною сражение и взял крепость, не дав зрителям возможности перевести дух.

Что касается моих партнеров, артистов „Одеона“ Ивонны Трамон, Маделэн Дюре, Жозе Скиенкеля, Раймонда Жирара и Андрэ Васлэй, то они боролись вместе со мной как верные бойцы по оружию. Особенно я хочу отметить игру Жозе Скиенкеля в роли Яго. Это молодой артист выдающегося таланта и высокой эрудиции, ученик Поля Мунэ, мастер большой глубины, хотя и питомец чисто-французской школы. Созданный им образ Яго был едва ли не лучшим из всех остальных образов, когда-либо мною виденных.

Дружеский банкет, данный дирекцией „Одеона“ в помещении Французского артистического общества, приятно меня удивил, так же как и оказанная мне честь быть выбранным в почетные члены этого театра. В ответ на многочисленные тосты я заявил в своей речи, что рассматриваю театр прежде всего как одно из средств интеллектуального общения между народами и полагаю, что едва ли не основной его задачей является расширение и распространение взаимного познания о нациях и их величайших писателях, всегда так или иначе отражающих думы и надежды широких народных слоев. Этот ответ был выслушан со вниманием, и дирекция „Одеона“ не скрыла от меня желания прислать свою труппу на гастроли в Советский союз, дабы показать в больших городах лучшие образцы французского классического репертуара, в частности, комедии Мольера, пользующегося у нас в стране большим успехом.



Ваграм Папазян — Отелло
(„Отелло“ — Шекспира)
(Париж, 1932 г.)

После незначительного отдыха у моей матери в Марселе я выехал в Германию, хотя уже и знал из газет о напряженном внутреннем положении в Берлине, где еще в апреле президент Гинденбург объявил все отряды штурмовиков распушенными, что вызвало резкую активизацию контрнаступления со стороны фашистов. Обстановка внутри Германии в это время сгущалась с каждым днем, и Рейнгардт наметил отсрочку моего контракта, но вскоре же, в связи с приходом фашистов к власти, он как „нечистокровный ариец“ был выслан и держал путь в Америку. В обстановке фашистской диктатуры постепенно были задушены и затоптаны лучшие стремления германского народа, и укреплявшееся в Берлине болезненное политическое движение изгоняло из этой страны лучших мыслителей и художников.

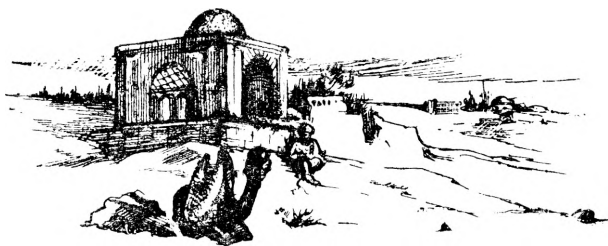
Я вернулся в Ригу и в составе той же труппы Рижской драмы гастролитировал в Риге и Ревеле, после чего мы выехали в Каунас, а в конце октября я возвратился к себе домой в Ленинград.

Ранней весной я выехал в гастрольное турне по Закавказью, по окончании которого ЦИК Республики Грузии оказал мне высокую честь, наградив меня званием народного артиста Республики, так же как и ЦИК Армении, одновременно присвоивший мне звание народного артиста. Для меня это было ценнейшим признанием правильности моей линии по пропаганде классической мировой драматургии, притом по пропаганде ее в самых глубоких толщах народа, так как я всегда находил особый вкус к расчищению невозделанных девственных ле-

сов человеческой психики и воздействию на незатронутый эмоциональный мир человека.

Осенью 1933 года, когда я собирался немного отдохнуть, я получил совершенно неожиданное приглашение: меня звали в Тегеран помочь основанию Иранского национального театра.

• • •



ТЕГЕРАН—ЛЕНИНГРАД

*Тегеран • Театры
и зрелища • От-
крытие Иранского
национального
театра • Возвра-
щение в Ленин-
град • „Шамиль“
в Ленинградском
Госцирке • Про-
щание с читате-
лем*

Боюсь, друг-читатель, что я успел утомить вас бесконечными описаниями моих путешествий... Но все же прошу терпения: я приступаю к последней, заключительной главе; пестрый фильм моей жизни приближается к развязке.

Итак, мне еще раз предстояло покинуть гостеприимные пределы на-

шей сграны и направиться к неизвестным берегам... В самых последних числах ноября 1933 года я сел в Баку на пароход, отправлявшийся в Пехлеви (б. Энзели), сыграв перед этим ряд спектаклей на русском языке с русской драматической бакинской труппой, которая отметила мой отъезд в Тегеран специальной встречей работников тюркского, армянского и русского театров. Все закончилось таким дружественным банкетом, какой может быть дан только на гостеприимном Кавказе.

Приехав в Пехлеви, я провел целый день в клубе нашего консульства, получив неожиданное удовольствие сыграть экспромтом несколько сцен из „Отелло“, „Макбета“ и „Дон-Жуана“ для представителей советской колонии.

Рано утром автомобиль доставил меня в Тегеран.

На следующий день я был приглашен в „Общество Красного Льва и Солнца“, по инициативе которого меня вызвали в Тегеран для содействия организации государственного национального театра.

На заседании „Общества Красного Льва и Солнца“, шедшем под председательством Шах-Тух-Пехлеви (дочери главы государства, шаха Ирана), присутствовали президент меджлиса, министр народного просвещения, министр здравоохранения доктор Амир-Алям, несколько дам-общественниц и представители прессы. Переводчиком мне выделили члена меджлиса Мирзояна.

Впрочем, я почти свободно мог обходиться без помощи переводчика, так как, зная старинный армянский язык, я свободно пони-

мал разговорную персидскую речь. Я понимал почти все, что говорилось на улице вследствие родства персидского языка со старинным языком моей нации, который я знал очень основательно благодаря заботам моих педагогов из Армянского лицея в Венеции (я подчеркиваю мое знание древнеармянского языка, так как между ним и теми лингвистическими образованиями, на которых армяне разговаривают в Турции или в Советской Армении, имеется очень существенная разница).

Доктор Амир-Алям объяснил мне, что меня просят немедленно начать работу с группой молодых персидских девушек и юношей, частично прошедших курс общего обучения в Европе и после соответствующих дополнительных занятий призванных составить основное ядро труппы нового национального театра. Моя задача состояла в том, чтобы преподавать этой молодежи основы актерского мастерства путем подготовки одного или двух спектаклей, которыми и должны были открыться представления учреждаемого театра, уже обеспеченного специальным зданием.

Я был бы поистине очень доволен, если бы это предложение, сделанное в столь дружественном тоне, не содержало в себе некоторого коммерческого расчета: „Общество Красного Льва и Солнца“ просило меня, чтобы, не дожидаясь выпуска первого спектакля молодых персидских актеров, я выступил в помещении того же театра с местными любителями в пользу Общества (т. е. Иранского Красного Креста).

Но я согласился на это предложение, так как всячески хотел содействовать строитель-

ству Иранского национального театра и отдавал себе отчет, что моя работа с молодыми персидскими актерами, совершеннейшими новичками в искусстве, потребует очень много времени.

По своей привычке изучать страну и народ, среди которого я нахожусь, я сразу же глубоко окунулся в местную жизнь и жадно знакомился с ней в каждую свободную минуту моего пребывания в Тегеране.

Тегеран — город специфической персидской архитектуры, с маленькими немоощенными улицами, на перекрестке которых, подложив под себя кусок драгоценного коврика, дремлет грязный дервиш, где под монотонный звон своих колокольчиков друг за другом мерно шествуют верблюды, — город, полный богатств, перевозимых из Малой Азии в Индию и из Индии в Малую Азию; город, где продавцы необычайных фруктов и экзотических лакомств выставляют свои товары под палящие лучи солнца, вследствие чего все эти товары покрываются огромными тучами мух и прочей местной мошкары; город, по улицам которого важно плывут муллы, поглаживающие свои бороды с таким философским видом, как будто они предаются глубокомысленным размышлениям о нравах нашего века; город больших закрытых базаров, поражающих европейца обилием и разнообразием всякого рода пряностей, восточных духов, чудесных домотканых тканей, ковров, разноцветных камней и, главным образом, шелков всего спектра радуги... И, наконец, это город цветов: куда вы ни взглянете — везде вас окружают цветы... На грязной волосатой груди встречного бродяги благоухает

чудесная роза Ширази, тогда как нежнейший тюльпан на тонком стебельке свисает с уха верблюда, мерно шагающего по бесконечным песчаным пространствам безводных пустынь... А ослы?! Чего стоят эти ослы! Белые ослы, расценивающиеся очень высоко, и ослы Гамадана с сидящими на них в полудремоте стариками, и простые ослы, весело — с очевидной охотой и даже удовольствием — шагающие под звуки своих бубенчиков...

И на всем этом подчеркнуто азиатском фоне — отдельные элементы европейской культуры и цивилизации: автомобиль, обдающий вас облаком пыли или морем грязи, молодые люди, одетые истыми европейскими джентльменами, персиянки в новейших моделях парижской фирмы мод Пакена, которые особенно смешно сидят на этих коротких, нередко расплывшихся фигурах...

И миндалевидные, пронизывающие вас глаза, — глаза действительно прозрачные, поистине восточные, вобравшие в себя сияние всех лучей восходящего солнца Востока!..

В кафе и клубах вы встречаете женщин по-европейски одетых, с затынутыми в перчатки руками, непрерывно грызущих фисташки и... танцующих фокстрот, который, как и в Париже, насаждается здесь в особых кафе с маленькими джаз-оркестрами, раздражающими ваш слух... И забавно, когда худые, как бы иссушенные солнцем, безукоризненно одетые персы с большим усердием предаются фокстроту, причем сами они покрываются потом, как если бы они делали замысловатые упражнения на гимнастическом турнике...

А рестораны?! Особенно один — недалеко от здания меджлиса — лучший ресторан Тегерана, где я нередко имел удовольствие наблюдать по-европейски одетых мужчин, с подлинно восточным аппетитом поглощавших традиционный „плов“ непосредственно руками, захватывая жирный рис целыми пригоршнями...

Страна эта была особенно богата и культурно высоко развита в прошлом, о чем и сейчас еще свидетельствовала сохранившаяся старинная мозаика, превосходное старое оружие, украшавшее многие дома, и громадное количество старинных манускриптов и бесчисленных книг в пергаментях, которые я не уставал перелистывать, восхищенный чудесными рисунками старинных персидских миниатюристов.

Я видел здесь сокровища, накопленные веками, и жадно постигал великое культурное прошлое персидского народа. Все это очень быстро расположило меня к предстоявшей мне серьезной работе, имевшей целью помочь этому народу создать свой национальный театр.

Я стал частым гостем писателей, композиторов и художников, наперебой стремившихся познакомить меня со старинной персидской культурой. Мне оказывали честь бесконечными обедами, на которых я вынужден был поглощать огромные количества мазандеранского и рещтского вареного риса — главного блюда каждого праздника.

Естественно, что я проявил особый интерес к вопросам местного театра, в чем встретил единодушную поддержку как со стороны нашего полпредства, так и со стороны министерства просвещения Ирана. Должен сказать,

что в основных чертах было очень много схожего между положением и состоянием театра в Иране и в довоенной Турции.

На низшей ступени театра здесь находится кукольный театр, во многом схожий с турецким Карагезом и также активизирующий по преимуществу сатирический репертуар.

Затем в Иране существует свой театр *commedia dell'arte*,³ весьма схожий с тем турецким импровизационным театром, о котором я уже говорил в одной из глав, посвященных Константинополю. В этой области интересное явление представляет группа актеров *commedia dell'arte*, во главе которой стоит Мирза Хассан Моайед. В труппу входят актеры-любители, днем занятые торговлей или работой, а по вечерам выступающие в каком-либо специально снятом помещении или по приглашению состоятельных частных домов. Отсутствие твердо фиксированного писаного текста (Моайед пишет лишь сценарии своих спектаклей) дает широкий простор для импровизации актеров.

Но самым интересным явлением мне показались местные тегеранские чтецы, люди большого мастерства в области живого художественного слова.

Представьте себе людей, прекрасно умеющих читать вслух в жанре старинного напевного речитатива и в то же время очень ярко выявляющих и акцентирующих самый ритм стиха. Публика рассаживается на земле, располагаясь на мягких подушках и образуя круг, в середине которого чтец (или чтецы) напевно исполняет эпические поэмы Фирдауси, терцеты Омар-Хаяма или философско-эпикурейские раз-

мышления Саади, причем чтение происходит под звуки иранского инструмента „тары“, на котором играет профессиональный музыкант-тарист. Собравшаяся публика, погрузившись в облака дыма лучших восточных табаков и перебирая в руках крупные янтарные четки, с громадным вниманием и напряженным интересом слушает рассказы о прошлом своей страны и своего народа.

Подобные представления могут продолжаться несколько часов под ряд. Они даются на народных праздниках или в частных домах по приглашению видного или знатного лица. В последнем случае представление идет во время обеда, и, пока гости едят и пьют, чтецы под звуки „тары“ читают поэму о Рустаме и Сохрабе или что-нибудь в этом роде. Монотонный речитатив их напоминает сказителей русских былин. В костюмах они придерживаются известной исторической точности. Все вместе создает впечатление чего-то средневекового и вызывает в памяти образы трубадуров и старинных жонглеров.

Я лично имел удовольствие присутствовать на таком представлении в доме Наср-оль-Молька, б. регента государства. Должен признаться, что я сделал очень поучительные для себя выводы, следя за их интонациями и выражением лица. Это своеобразный вид актерского мастерства, безусловно очень старинный, восходящий едва ли не к XVI веку. Усиление эффектов сродни китайскому и японскому театру: так, например, для изображения плача исполнитель прикрывает себе лицо черным платком, а если нужно выразить радость, он

берет цветок (чаще всего розу) и закладывает ее за ухо, чашечкой цветка к лицу.

Но самый старинный вид персидского театра, еще существовавший во время моего пребывания в Тегеране, — это религиозные мистерии, в которых изображаются различные сцены из жизни Али, Ассана и других святых секты шиитов. Эти мистерии увидеть мне не удалось, так как правительство Риза-шах-Пехлеви, проводящее политику европеизации страны, отменило их в качестве публичных празднеств. И хотя в нескольких мечетях Тегерана эти мистерии еще совершались, но при закрытых дверях и только для верных мусульман.

Собственно театр в европейском понимании этого термина начинает проникать в Персию лишь в самом начале XX столетия, чему, в частности, сильно способствует персидская революция 1906 года. В прямой связи с революцией начинают возникать театральные труппы, за неимением постоянного помещения выступающие в общественных залах (так, труппа Шеркэт-э-Комеди-ие-Иран до самого недавнего времени давала спектакли в Гранд-отеле Тегерана). Но все эти начинания стояли на очень примитивном уровне и, насколько я понял, мало отличались от ранней стадии развития турецкого национального театра, охарактеризованной мною в главах, посвященных Константинополю (небезинтересно отметить, что в Тегеране, так же как и в Константинополе, все женские роли исполнялись в то время мужчинами или актрисами-армянками).

За последние годы развитие театра в Иране вступило в новую фазу. Эмансипация женщин



در تاتر پالاس

روز جمعه ۲۷ بهمن ۱۳۱۲ ساعت ۸ بعد از ظهر

بمنفعت جمعیت شیر و خورشید سرخ ایران

برای اولین دفعه - بزبان فارسی

نمایش فوق العاده

از آثار شکسپیر

اوتللو

ترجمه ناصر الملک نایب السلطنه مرحوم

توسط آرتیست مشهور ملی و اهرام پاپازیان

و با اشتراك اكثر و اكثريه های «كانون صنعتی»

Программа спектакля „Отелло“ в театре „Палас“
в Тегеране

(Текст на иранском языке)

и ослабление влияния духовенства, так же как просвещенная поддержка правительства и лично главы кабинета г. Форруги, — все это вызвало значительное оживление в области театра.

Силами Зороастрийской общины в Тегеране был построен театр Сирус, имеющий постоянную труппу, возглавленную Резвани. Значительным успехом пользовались также спектакли драматической студии Керманшакли. Местная театральная жизнь стала настолько активной, что в газете „Иран“, самой распространенной газете Тегерана, был открыт регулярный отдел искусства, руководимый очень хорошо и умело.

Коснувшись моих театральных впечатлений, я должен упомянуть также о своеобразных представлениях циркового характера, происходивших в специальной большой бане, где собирались очень приличные люди и, раздевшись и помазав свое тело какой-то жидкостью, снимающей все волосы, натирались пахучими маслами и в обнаженном виде гуляли по кругу, образованному зрителями, выискивая себе противника. Как только этот противник находился, они начинали борьбу, которая при мне продолжалась почти до утра. Окружающие зрители заключали пари, ставя очень большие деньги на того или иного дерущегося. Это — любимое времяпрепровождение персидской молодежи, являющееся в то же время и прекрасным гимнастическим упражнением.

Что касается непосредственной цели моего приезда в Тегеран, то я очень быстро и плодотворно повел работу с выделенной в мое распоряжение молодежью, количество

которой было по моему предложению расширено.

Я представил министру просвещения программу элементарной театральной школы, но оказалось, что в Тегеране не по всем дисциплинам можно было найти преподавателей. Все же мои занятия с молодежью пошли полным ходом.

Для обеспечения репертуара вновь организуемого национального театра была образована специальная комиссия при министерстве просвещения. Репертуар ближайшей очереди включал шесть пьес — „Гамлета“ и „Отелло“ Шекспира, „Дон-Жуана“ и „Тартюфа“ Мольера, „Разбойников“ Шиллера и „Маскарад“ Лермонтова, — и комиссии надлежало обеспечить новые переводы этих пьес на иранский язык. Такой выбор репертуара был продиктован не только стремлением активизировать классику, но отчасти и самым фактом отсутствия действительно значительной национальной драматургии (здесь были в ходу только маленькие оперетты с сюжетами, заимствованными из старинных басен, а также эпические пьесы, скорее напоминающие знаменитый „Roman de la Rose“⁴¹).

Было решено, что для открытия театра пойдет „Отелло“ с моим участием, причем я поведу роль на французском языке, а все мои молодые партнеры — на иранском. Переводный текст „Отелло“ для моих партнеров был предоставлен б. регентом Наср-оль-Мольком, и с двадцатых чисел декабря я повел репетиции усиленным темпом.

Между тем, до открытия театра мне еще

предстояло сыграть мои гастрольные спектакли, обусловленные контрактом с „Обществом Красного Льва и Солнца“. Это было не столь просто, так как местные актеры, с которыми я должен был играть, не трогая пока что нашей учащейся молодежи, находились на уровне самой разнузданной любительщины. Это были совершенно случайные люди, достававшие современные французские комедии, изменявшие имена действующих лиц на персидские прозвища и фамилии, переносившие действие пьесы в Тегеран и в три дня стряпавшие спектакль. Играть Шекспира с этими партнерами я не мог, а потому предложил выступить с местными армянскими актерами-любителями, исполняя роль Отелло на армянском языке. Мое предложение было принято, гастроли эти прошли с успехом и дали свыше четырех тысяч туманов чистой прибыли.

Мы репетировали „Отелло“ с нашей молодежью каждый день, причем я заставлял отдельных исполнителей репетировать роли как по-персидски, так и по-французски. Работали с увлечением.

16 февраля 1934 года в высокосторженной обстановке состоялось первое представление „Отелло“ на персидском языке, данное в помещении театра „Палас“. В театре присутствовал председатель совета министров Ирана г. Мохаммед Али-хан-Форруги, почти весь состав кабинета, члены меджлиса, дипломатический корпус, писатели и журналисты.

Спектакль открылся вступительным словом одного из членов меджлиса, который, коснувшись моей роли в этом новом начинании,

с восточной аллегоричностью высказался в том смысле, что сосед его страны посадил в своем саду дерево, которое со временем стало настолько большим, что ветви его переросли границы сада и стали распространять тень и свежесть на прилегающие к саду участки. Член меджлиса отметил далее, что он очень счастлив воспользоваться тенью и свежестью пышных ветвей этого дерева, но что еще более доволен должен быть сосед, посадивший это дерево на своей почве и ухаживавший за ним, пока оно не выросло настолько, что может теперь простираť живительную тень своих ветвей даже сюда, в Тегеран...

Я был смущен этим приветствием, но оно оказалось только прологом: после третьего акта ко мне за кулисы прошел председатель совета министров г. Мохаммед Али-хан-Форруги, сопровождаемый министром народного просвещения и группой членов меджлиса. Мои гости поблагодарили меня за проведенную работу и подняли бокал шампанского за процветание советского театра. От имени Риза-шах-Пехлеви мне было передано очень теплое приветствие, причем министр просвещения сообщил о пожаловании мне ордена.

На следующий день я отдал визит министру народного просвещения, вручившему мне официальное приглашение принять участие в предстоящих осенью празднествах по случаю тысячелетнего юбилея персидского национального народного поэта Фирдауси.⁴² Министр просил, чтобы я выступил на этих празднествах в специально для этих дней написанной пьесе об этом великом поэте, принадлежавшей перу

молодого иранского писателя Саид Нафисси. В этой пьесе мне была предложена роль Фирдауси.

Но юбилейные торжества были назначены на сентябрь, так что при всем желании я не мог так долго задержаться в Тегеране, почему я ограничился помощью в организации намеченного спектакля и взялся заказать оформление для пьесы Саид Нафисси в Эривани, привлеки к этому делу художника-ориенталиста Арутчева (спектакль этот должен был состояться в старом шахском дворце Тегерана, в мраморном зале, где перед прежними шахами духовенство разыгрывало мистерии в священный месяц Мохаррема).

Наша постановка „Отелло“ имела очень широкий общественный успех, что станет понятным, если вдуматься в тот простой факт, что одна из лучших пьес Шекспира впервые шла в Тегеране на родном национальном языке.

Отпраздновав Первое мая в нашем полпредстве, где в течение всего моего пребывания я был предметом живейших забот со стороны полпреда СССР в Иране С. К. Пастухова и его сотрудников, я выехал в небольшое путешествие в Ширазу и Исфагань, после чего проехал в Пехлеви, а на следующий день был уже в Баку.

И после ряда спектаклей в южных городах Союза я все же принял участие в праздновании тысячелетнего юбилея Фирдауси, но уже в нашей советской обстановке: я выступил на торжественном вечере памяти Фирдауси в Москве на сцене Большого театра ЦИК СССР, подготовив для этого концерта два отрывка из



В. К. Папазян в группе артистов иранского национального театра

поэмы Фирдауси „Шах-Намэ“ на персидском языке.

Из Москвы я проехал в Мурманск, с которым был связан по контракту и где играл восемь дней под ряд, после чего, наконец, смог возвратиться к себе в Ленинград, откуда я выехал свыше года назад.

Я возвратился в Ленинград удовлетворенный результатами этого долгого и пестрого по своим впечатлениям путешествия и в то же время я возвратился едва ли не на те же самые творческие позиции, на которых уже стоял в 1931 году: передо мной попрежнему вставала проблема репертуара.

Я с чрезвычайной творческой активностью отношусь к моей любимой роли „Отелло“, которую неизменно варьирую в деталях при сохранении основной концепции этого образа. Разумеется, я играю „Отелло“ в Париже иначе, чем в Константинополе, в Ленинграде иначе, чем в Тегеране, и в Баку не так, как в Мурманске, — и этот процесс видоизменения деталей и оттенков, являясь созидательным актом, не может не занимать моего артистического „я“ и не давать ему необходимой творческой пищи. Но все же ограничение моего русского репертуара пятью ролями начинало искусственно суживать мои артистические возможности, тем более, что я со все возрастающей настойчивостью стремился выступить в роли современного советского репертуара, дабы подвинуться вперед в свободе пользования русским сценическим языком.

В течение почти целого года мои старания в этом направлении не увенчивались успехом

главным образом потому, что я не мог остановиться на подходящей роли героико-драматического характера. Наконец мне представился подходящий случай, и притом, как всегда, самым неожиданным образом.

Поздней осенью 1935 года, когда я сидел погруженный в чтение Сенеки, ко мне протелефонировали из дирекции Ленинградского Госцирка и попросили, чтобы я принял члена дирекции, возглавляющего художественную часть. Я назначил час встречи не столько из вежливости, сколько из любопытства.

В назначенный час ко мне приехал Е. М. Кузнецов, которого я знал еще в дни моих дебютов в „Комедии“ как руководителя отдела искусств вечерней газеты Ленинграда и который, будучи большим любителем и знатоком цирка, в данное время возглавлял в нем художественную часть.⁴³

Мой неожиданный собеседник развил мне на французском языке совершенно неожиданный проект: он попросил меня сыграть роль Шамиля, вождя горских народов Дагестана, героической борьбе которого ленинградский цирк хотел посвятить специальный спектакль в жанре большой исторической мимодрамы. Ссылаясь на процветание этого жанра в Париже у Франкони⁴⁴ и на известные восторженные статьи Теофиля Готье об исторических мимодрамах в цирке, мой собеседник развил картину очень оригинального спектакля, сценарий которого составлялся им самим в сотрудничестве с С. Э. Радловым.⁴⁵ Но все же этот план был настолько неожидан, что я ответил крайне уклончиво, если не отрицательно, со-

гласившись на присылку сценария скорее из чувства учтивости.

Получив сценарий, я, не вскрывая конверта, отложил его в сторону: самое предложение казалось мне несколько спекулятивным, одного характера с отклоненным мною предложением Мюзик-Холла выступить в роли негра Вудлейга в „Темном пятне“, — роли, отлично сыгранной Л. О. Утесовым и как нельзя лучше отвечавшей его дарованию.

Но, когда, вскрыв конверт, я прочел сценарий, я сильно поколебался в своих априорных решениях: это была настоящая драматургия, это была отличная героическая роль — и, следовательно, ее нужно было играть!..

Сценарий представлял собою очень своеобразную двухактную пьесу, доминирующее положение в которой занимала роль Шамиля (по существу это была своего рода монодрама в том смысле, что она была рассчитана на одного актера: все остальные роли представляли собою антураж, и все они были намечены эскизно, как фон).

В основу действия был положен известный исторический эпизод похищения княгини Чавчавадзе и ее детей из имения Цинондали близ Телава в Грузии, откуда княгиня была увезена наibabaми Шамиля по его прямому заданию для того, чтобы в обмен на столь знатную пленницу получить обратно из Петербурга Джемал-Эддина, любимого сына Шамиля, взятого ребенком в заложники одним из генералов Николая I и затем воспитывавшегося в столице вблизи двора. Уступая настояниям князя Чавчавадзе и княгини Орбелиани, родной сестры залож-

ницы Шамиля, царское военное командование на Кавказе возбудило перед Николаем I просьбу выдать Шамилю его сына Джемал-Эддина в обмен на плененную горцами княгиню Чавчавадзе. Велико же было горе Шамиля, когда после стольких ожиданий он наконец увидел своего сына в свитской форме русского гвардейского офицера и из краткого разговора убедился, что он имеет перед собою врага, морально развращенного в Петербурге гвардейца, а не того единомышленника и продолжателя его борьбы против царизма, которого он ждал увидеть. Поскольку исторические факты указывали на быструю и внезапную кончину Джемал-Эддина вскоре же по прибытии к отцу в Дагестан, сценаристы подчеркнули эту трагическую коллизию, изобразив ее в том смысле, что Джемал-Эддин был отравлен по прямому указу Шамиля. Кажется, это было единственное отступление от истории, которая со скрупулезной точностью была отражена в сценарии, получившем апробацию со стороны такого знатока кавказских войн, как наш арабист академик Крачковский.

Роль Шамиля была написана выпукло, с пестрой градацией психологической окраски, в которой были и элементы лирики, и элементы драмы, и элементы большой патетики. Если угодно, это была мелодрама, весьма близкая к традициям Пиксерекура, сценарии которого, как известно, ставились в свое время в парижском цирке Франкони. К своеобразному сценарию Е. М. Кузнецова и С. Э. Радлова вполне была применима формула Пиксерекура о мелодраме как популярной или народной трагедии

(„le mélodrame c'est la tragédie populaire“), или его основное драматургическое правило резкого смещения контрастов при сохранении гармонического единства произведения. В данном случае контрастом к сильно драматическим сценам Шамиля должны были явиться песенные и танцевальные массовые сцены горцев, батальные эпизоды, показанные при участии цирковой конницы, и буффонные эпизоды в исполнении комиков цирковой арены, чередовавшиеся по принципу драматургии Шекспира, любящего подобные контрасты и, вслед за эпизодом убийства Дункана, выпускающего на сцену пьяного привратника с подчеркнуто-фаллическими рассуждениями о физических способностях подвыпившего мужчины.

Меня всегда манили тяжелые и трудно исполняемые роли, а тут мне представлялся случай прямо-таки невообразимый: играть сильно-драматическую роль исторического персонажа на арене цирка...

Не скрою, что во мне происходила серьезная внутренняя борьба, и немало силы воли стоило мне победить чувство известного опасения по поводу осуществления столь ответственного спектакля в подобном непривычном месте.

Переговорив с Е. М. Кузнецовым и С. Э. Радловым, которые помогли мне перебороть такого рода опасения, я через несколько дней в первый раз в моей жизни был за кулисами цирка, так как прежде всего хотел изучить место, где мне придется играть.

Дисциплина и спокойная дружественная атмосфера, царившие в этом огромном здании, поразили меня, так же как и чуткое и внима-

тельное отношение ко мне всех работников и дирекции этого учреждения, особенно же отношение главной дирекции госцирков в лице А. М. Данкмана. Я был также приятно удивлен, осмотрев Музей Ленинградского цирка, в котором собрана богатейшая коллекция старинных гравюр и документов XVIII века. Все это вместе взятое оказало на меня большое влияние в окончательном принятии решения выступить в намечавшейся постановке.

Теперь меня беспокоил вопрос об акустических и особенно перспективных законах цирковой арены, окруженной громадным амфитеатром.

Сцена театра, обрамленная порталом, обеспечивает актеру своего рода „тыл“: публика находится перед глазами актера, она целиком сконцентрирована в одном направлении и воспринимает актера в строго определенных условиях сценической перспективы, тогда как в цирке, находясь на круглой арене, со всех сторон опоясанной зрителями, вы чувствуете публику не только перед вами, на и с боков, и сзади — словом, со всех сторон. Тут вставала задача максимального использования выразительных средств спины (*les effets du dos*), дабы удержать внимание и увлечь тот громадный сектор публики, который в данное время будет находиться у вас в „тылу“, с таким расчетом, чтобы непрерывно держать в напряженном внимании всех зрителей, заполняющих круглый амфитеатр. Это уже не прямой встречный бой, — теперь мне предстояла такая схватка, в которой я мог быть атакован со всех сторон и где мне предстояло отбиваться на все четыре стороны.

С другой стороны, меня беспокоили акустические условия этого громадного здания на три тысячи зрителей, с его высоким и глубоким куполом, поглощающим звук человеческой речи.

Но эта проблема оказалась более легкой, чем я думал: первая проба, сделанная мною ночью в совершенно пустом цирке, убедила меня, что может быть обеспечена вполне удовлетворительная слышимость. Все же монологи и реплики Шамиля были разработаны мною на определенных ударных словах и восклицаниях, которые имели целью со всей точностью донести до сознания зрителя смысл данного момента действия с тем, чтобы после этого зритель был вполне в курсе происходящего даже в том случае, если он в точности не уловит слов, — это были своего рода словесные сигналы, являвшиеся ключом к решению моей задачи мимическими и пластическими средствами.

Теперь я смог приступить к работе над ролью и заняться изучением всех материалов, связанных с ведением кавказских войн и с героической личностью Шамиля, или рисовавших нравы и обычаи народов Дагестана в середине прошлого столетия. Репетиции, которыми руководил заслуженный артист В. В. Максимов,⁴⁶ проходили очень гладко, хотя в них были вовлечены самые разнообразные силы, начиная от артистов драмы и мастеров цирка и кончая студентами ленинградского Театрального техникума, а по ходу действия приходилось репетировать такие сложные и капризные мизансцены, как развернутую конную атаку, кото-

рой руководил мой партнер по спектаклю, цирковой джигит Султанбек-Туганов, или большой бой пехоты, происходивший в потоках горной кавказской реки, стремительно низвергавшейся по скалистому ущелью, тянувшемуся под купол цирка.

В разгар репетиций, когда дирекция начала афишировать спектакль, я стал получать массу анонимных писем и телефонных запросов, в которых выражалось беспокойство по поводу состояния моих умственных способностей и запрашивалось, не бронзовые ли медали цирковых борцов соблазнили меня и вызвали мои выступления на арене цирка. Театральные пуритане не могли представить себе, как трагедийный актер мог иметь слабость или глупость поддаться убеждениям и уговорам и отправиться со своего Парнаса на цирковую арену. Для меня этого вопроса не существовало, так как зритель во всех условиях остается зрителем и все зависит от того, насколько добросовестно вы к нему подходите... И я стал обрывать моих оппонентов, отвечая им на их недоуменные или насмешливые вопросы, что там, где я стою, — там уже есть искусство. Это было резко, конечно, но мне нужно было отбиться от подобных назойливых атак.

К концу репетиций нашим деятельным сотрудником стал С. Э. Радлов, приехавший из Москвы, где он готовил пушкинского „Бориса Годунова“ в Художественном театре, и целиком окунувшийся в нашу работу, чтобы провести режиссерскую корректуру и придать нашему спектаклю несколько *derniers coups de mains*.

25 марта 1936 года прошла премьера „Шамиля“, очень сочувственно встреченная критикой и особенно широкой публикой, переполнявшей громадный амфитеатр Ленинградского цирка в течение свыше шестидесяти рядовых представлений этого спектакля.⁴⁷

Я убежден, что надо всячески способствовать развитию подобных представлений, придающих цирку неизмеримо более значительную силу, привлекательность и идейную мощь. Большая патетика, как и раскатистый смех, лежит в самой природе циркового зрелища. Именно на арене цирка естественнее всего могут быть осуществлены такие спектакли героического плана об историческом прошлом, которые совершенно не под силу физически менее выгодным и гораздо более однотонным средствам обычного драматического театра.

Но мои выступления на арене цирка неожиданно привели меня еще и к другому результату в совершенно посторонней области: в итоге настояний Е. М. Кузнецова, совершавшихся на протяжении репетиций и спектаклей „Шамиля“, я укрепился в мысли попытаться вспомнить и письменно зафиксировать мой артистический и жизненный путь.

Обильные записные книжки, афиши и программы, фотографии и письма, копии записок в ВОКС, наконец, мои альбомы с рецензиями и статьями обо мне — все это дало мне возможность более или менее полно и документально восстановить мой артистический и жизненный путь. Я окунулся в эти воспоминания, как путешественник в теплую ванну, и снова вызвал в себе ощущение давно отошедших



Ваграм Папазян — Шамиль
(мимодрама „Шамиль“)
(Ленинград, 1936 г.)

событий. Так родилась эта книга, при работе над которой я был активно поддержан разнообразнейшими указаниями и советами ее инициатора, Евгения Михайловича Кузнецова, на этот раз выполнившего функции своего рода „режиссера при авторе“.

Лучшей наградой по этой работе для меня явилось бы сознание, что моя книга хоть чем-нибудь обогатила читателя, ознакомив его с условиями работы актера в Европе и странах Ближнего Востока, в дореволюционном и советском Закавказье и с вспыхнувшим во мне тяготением к творческому контакту с русским революционным театром. Я был бы счастлив, если бы достиг этой задачи, являющейся отражением содержания и смысла всей моей жизни как человека и художника сцены.

Условия работы актера в нашей стране с каждым днем открывают все новые и новые горизонты перед людьми театра.

Социальное положение и общественное самоощущение артистов у нас настолько резко отличается от социального положения артистов в Европе, что не представляет никаких возможностей для сравнения. Если в Советском союзе артисты являются настоящими полноправными членами общества, то в Европе они до сих пор еще рассматриваются как представители особой касты, что сильно напоминает средневековые взгляды на актеров как на людей, стоящих вне общества.

Тогда как во Франции, по существу говоря, мы видим лишь два государственных драматических театра — Комеди Франсэз и „Одеон“, а в Италии нет даже ни одного государствен-

ного драматического театра, — мы знаем, что у нас союзное правительство всегда находило средства для поддержания громадного количества государственных театров и никогда не было скупым в отпуске ассигнований на осуществление больших новых постановок.

В этих условиях и в окружении столь чуткой, благодарной и многолюдной зрительской аудитории, как аудитория революционных народов СССР, театр едва ли не впервые на нашей памяти получает возможность в невиданных масштабах развивать свою функцию, которую лично я ощущаю и понимаю прежде всего как пропаганду классической национальной драматургии и достигаемое таким путем укрепление взаимного познания, понимания, интеллектуальной взаимосвязи и дружбы между народами (если так поставленная задача не полностью отвечает широким требованиям, предъявляемым театру в нашей стране, я прошу учесть, что подобное понимание задачи исходит от художника с такой биографией, как я, т. е. от представителя народа, у которого еще недавно из ста родившихся детей выживало двадцать, а из двадцати выживших умирало естественной смертью не больше пяти!..).

И, верный своей идее о необходимости для актера непрерывно находиться в водовороте жизни, так как интеллект и эмоциональность его становятся от этого напряженнее и богаче, я с той же легкостью, не чувствуя груза прожитых годов, с уверенностью пускаюсь в дальнейший неизведанный путь за новыми ролями, с тем, чтобы путь этот внезапно оборвался в каком-нибудь незнакомом городе во

время спектакля, — ибо каждый активный боец не должен стремиться к тихому отдыху в насыщенном месте, но до самой последней минуты должен оставаться непосредственно на поле сражения, идя по пути к схватке с оружием в руках.

Ленинград — Вышний-Волочок.
Ноябрь 1936 г. — март 1937 г.

ОТЕЛЛО,
КАКИМ Я ЕГО ВИЖУ
И ИГРАЮ

*Доклад артистам Иранского
национального театра на
первой репетиции „Отелло“
в Тегеране 30 декабря 1933 г.*

(Стенографическая запись)



Друзья мои! Сегодня я должен сделать первый шаг в предстоящей нам работе и познакомить вас с образом Отелло, каким я его вижу и играю.

Начну с указания, что, приступая к творческой работе над той или иной ролью, я прежде всего детально исследую источники, породившие данное драматическое произведение.

Если автор пьесы жив и я имею возможность установить с ним личный контакт, моя работа значительно облегчается, так как в подобном случае я получаю возможность соприкоснуться непосредственно с самим источником пьесы.

Но если автор недоступен для личного контакта, работа становится гораздо более трудной, так как для того, чтобы понять и уяснить себе намерения автора, я принужден не только прочесть все то, что написал автор, но в меру возможности ознакомиться и с тем, что было написано о нем самом, т. е. проштудировать критическую литературу о данном писателе. Наконец, я должен изучить его страну, историю его народа, историю затронутой им эпохи и постараться оттенить все эти данные силой субъективной интуиции. Задача заключается в том, чтобы всесторонне познать творчество драматурга, пьесу которого я собираюсь интерпретировать, и заставить

себя жить в унисон с данным писателем, стараясь согласовать свои интеллектуальные и моральные движения с намерениями автора.

И только проведя эту предварительную работу, я снова принимаюсь за чтение той пьесы, которую должен играть, разбирая ее с различных точек зрения, сравнивая все моменты осознанной мною пьесы с теми впечатлениями, которые первоначально возникли у меня, стараясь согласовать их друг с другом.

И, когда я всецело овладею пьесой и теми материалами, с которыми она сопряжена, я концентрирую мое внимание на том персонаже, которого я должен играть.

Теперь начинается вторая фаза моей работы над ролью. Я стараюсь как можно более тщательно изучить соотношения того персонажа, которого мне предстоит играть, со всеми другими персонажами, введенными в пьесе.

Прежде всего я стараюсь выделить моего героя из рамок пьесы, изолировать его из сложной системы событий и психологических состояний, закрепленных в пьесе. Я стараюсь изучать моего героя в отдельности, начать жить интимной жизнью с этим персонажем. Благодаря этой долгой работе по ассимиляции образа моего героя в глубине моего сознания и воображения, я постепенно начинаю видеть и физически ощущать тот персонаж, который я должен изображать. Иначе сказать, передо мной постепенно вырисовывается его образ, причем он становится неотделимой частью моего существа (так, например, образ Отелло я вижу и ощущаю настолько ясно и отчетливо, что я просто физически чувствую его прикосновение и дыхание, а своим внутренним слухом даже слышу его голос).

Не думайте, что я призываю вас к какой-нибудь мистической концепции природы актерского творчества. Я очень далек от этого и хочу лишь дать вам понять,

как процесс моего перевоплощения доходит до своей вершины. И с этого момента реального, совершенно конкретного видения и ощущения образа он является уже моим творением, моим созданием: он найден, он рожден!.. Я могу уже ходить, говорить, одеваться, чувствовать так же, как ходил бы, говорил, одевался и чувствовал этот образно видимый мною человек, этот персонаж пьесы. И только тогда я снова включаю этот образ в рамки пьесы и начинаю его воспроизводить на репетициях, подчиняя его данным конкретным сценическим условиям.

Но так как мой внутренний мир полон этими творениями благодаря огромному количеству ролей, которые я исполнял, то в тот день, когда я должен воспроизводить тот или иной образ, я в глубине своего интеллектуального существа веду маленькую подготовительную работу.

Я не ем почти ничего целый день (повидимому, приходится согласиться с Сарой Бернар, утверждавшей, что необходимому физическому состоянию актера мешает обильная пища, и ограничивавшейся двумя сырыми яйцами в дни своих выступлений).

Получасовой гимнастикой я привожу свои мускулы в упругое состояние. Я тренирую свое дыхание и свой голос. Я стараюсь отдалить от себя все жизненные мелочные заботы и, главным образом, освободить свое сознание от каких бы то ни было жизненных мыслей и забот.

Я отправляюсь в театр за два-три часа до начала спектакля и уединяюсь в своей уборной.

Мне предстоит на шесть-семь часов совершенно выключиться из своей повседневной жизни, заставить себя жить жизнью моего образа, чтобы затем снова вернуться к своей обычной жизни после спектакля, причем я не испытываю никакой усталости, но, напротив, ощущаю приток новых сил.

К великому моему стыду я должен признаться, что не лишен известной доли фетишизма, помогающего мне обрести то интеллектуальное и моральное состояние, которое звучало бы в унисон с воспроизводимым мною образом.

Например, в моих долгих путешествиях по Востоку (особенно в бытность мою в Алжире) мне часто приходилось слышать отрывки мавританских песен или молитв арабских муэдзинов, распевавшихся с высоты минаретов. И вот, часто парикмахер или костюмерша, неожиданно входя в мою уборную, застают меня мурлыкающим мотивы или напевы, совершенно неизвестные в Париже, Константинополе или Москве. Я мурлыкаю про себя эти напевы, так как они помогают мне вжиться в образ Отелло, вернуть себя к ощущению тех впечатлений, которые в свое время поразили мое воображение в моих путешествиях на родину Отелло, в страны, населенные мавами.

Я не могу, например, выйти играть Гамлета, не видя перед своими глазами на туалетном столике очень древнего черепа, найденного мною однажды на дорожке во время прогулок по кладбищу Константинополя, так как в свое время эта находка сыграла серьезную роль в процессах становления Гамлета, каким я его вижу и играю. Вероятно, это простое ребячество, но, тем не менее, я сохраняю эти предметы как драгоценные для меня талисманы.

Одним из таких любопытных предметов, к которому я очень привязался, является подлинный старинный мавританский кинжал, который я получил в подарок во время моих последних гастролей в Париже от очень высокого незнакомца в белом бурнусе, представителя и главы большого мавританского племени, который пришел ко мне в уборную и, отстегнув с моего пояса бутафорский кинжал, который я всегда носил, заменил его своим: „Поль-

зуйся с этого времени моим кинжалом!.. Настоящий мавр, как ты, не может удовлетворяться бутафорской игрушкой! Я даю тебе свой кинжал, который находился при мне, когда я три месяца под ряд работал под Верденом!..“

Очутившись в своей уборной, я прежде всего раздеваюсь и потом уже начинаю гримироваться.

В это время я чувствую, как будто бы я снимаю с себя все, что связано со мной лично, что свойственно мне, как Папазяну. Это опять, может быть, своего рода фетишизм, но я начинаю гримироваться, только сняв с себя все, что не касается персонажа, которого я должен воспроизводить на сцене, после чего я начинаю одеваться в соответствующий костюм и потом уже приступаю к гриму.

Многие артисты злоупотребляют гримом. Может быть, это особое искусство — уметь благодаря гриму абсолютно изменить черты своего лица, сделать себе особый нос (даже если это и не необходимо) при помощи огромного количества окрашенной ваты, сделать себе квадратные челюсти, обвислые щеки, удлинить свои уши, — словом, сделать голову, может быть, весьма любопытную с точки зрения трансформационной, но, обременив таким образом мускулатуру и мышцы лица лишним материалом, мешающим свободному движению лицевых мускулов, затрудняющим движение лица. Есть опасность сделать актеру скорее голову куклы, нежели настоящую правдивую маску, нежели живое лицо, которое должно явиться как бы зеркалом движений души актера. Не являясь адептом подобных правил, лично я стараюсь при помощи грима только увеличить или уменьшить некоторые основные черты моего лица и как можно меньше обременять его сложным гримом. Я стремлюсь достичь желаемой трансфигурации лица, главным образом, путем внутреннего выражения, передаваемого через мимику. Стараюсь положить как можно меньше общего грунта или даже

совсем избежать его, руководствуясь в этом случае только силой освещения сцены, на которой я в данный вечер играю.

Только в последнюю минуту я окончательно одеваюсь, и при этом всегда очень быстро.

Но я никогда не мог бы одеть костюм Отелло и свободно почувствовать себя в нем, оставшись в том белье, которое я ношу в жизни, в котором я приехал в театр. Поэтому в моих глазах (или, точнее говоря, в моем ощущении) весьма важной частью костюма каждой моей роли является белье, по возможности соответствующее той нации и тому времени, к которому относится пьеса.

Одев костюм Отелло и положив грим, я уже начинаю перевоплощаться и уже не могу оставаться самим собой, что часто подмечали окружавшие меня лица.

Я стараюсь покинуть свою уборную лишь в самый последний момент и выхожу на сцену с Яго, стараясь в то же время не чувствовать, что я вхожу на сцену, так как этот момент внутренне предвосхищался мною уже задолго, уже тогда, когда я вошел в театр за три часа до начала спектакля.

Я вхожу на сцену с Яго совершенно спокойный, совершенно уверенный в самом себе, зная, что полчаса тому назад Дездемона покинула дом своего отца, сенатора Брабанцио, и сейчас находится у меня, в моем доме.

Я иду по улице, умышленно проходя мимо дома отца Дездемоны, чтобы узнать, что творится сейчас в этом доме.

Ночь теплая, но сырая, а так как я — человек пустыни и сырость мне неприятна, но в то же время, по обычаю мавров, я иду с непокрытой головой, то, выходя на сцену, я набрасываю на себя огромный мавританский машлах и иду спокойным шагом, совершенно уверенный в себе, отнюдь не чувствуя себя Дон-Жуаном,

вскружившим голову молодой девушке, но как настоящий муж, гордый своим счастьем и сознающий свое право перед законом.

И, когда Яго нашептывает мне, что отец Дездемоны, сенатор Бранцио, влияние которого не менее значительно, чем влияние самого дожа Венеции, может навлечь на меня суровые кары за совершенный мною проступок, я гордо отвечаю ему с полным сознанием своего достоинства, уверенный в своей правоте:

„Что ж, пускай
Он бешенству, как хочет, предается;
Но ведь мои заслуги пред сенатом
Перекричат все жалобы его.
Притом, когда увижу я, что чванство
Дает почет, то объявлю везде,
Что родом я из царственного дома,
Что не нужна сенаторская шапка
Мне для того, чтоб право я имел
Хотя б на то высокое блаженство,
Которого достигнул я теперь.
Да, Яго, знай, когда бы Дездемоны
Я не любил, за все богатства мира
Не заключил бы в тесные границы
Жизнь вольную, бездомную мою...“

Когда входит мой лейтенант Кассио, объявляющий, что венецианский сенат ищет меня, что гонимы разосланы во все концы города с приказом разыскать меня, так как получены тревожные известия о нападении турок на одну из далеких колоний Венеции, — я совершенно спокойно встречаю появление взбешенного сенатора Бранцио, окруженного стражей и толпою слуг, также ищущего меня, но с другою целью — с целью представить меня на суд дожа как преступника и „похитителя“ его дочери Дездемоны.

Я подхожу к негодующему старику со всем уважением, на которое способен мавр, со всем вниманием и снисхождением сильного к слабому.

Я приближаюсь к нему скорее как друг, а не как враг, и, повелительным жестом успокоив стражу, готовую наброситься на меня, я спокойно говорю:

„Умерьте гнев, друзья мои, вложите
Вы светлые мечи свои в ножны,
Не то — роса их ржавчиной покрост.
Почтеннейший синьор мой, вы годами
Внушаете повиновенья больше,
Чем этим всем оружием...“

Войдя в сенат, я держусь в стороне и спокойно слушаю обвинения старика-отца, сенатора Брабанцио, прощая ему даже чудовищные оскорбления, которые он наносит моей нации. Начиная давать свои объяснения по предложению самого дожа Венеции, я с большим великодушием, не страшась отсутствия красноречия (что, конечно, может уронить меня в глазах этих прекрасных венецианских ораторов), говорю:

„...Я груб в речах; к кудрявым фразам мира
Нет у меня способности большой...“

И я рассказываю историю моей любви к Дездемоне без всякого хвастовства, стараясь объяснить Брабанцио и членам сената вину Дездемоны, покинувшей дом своего отца, исключительно моим поступком, т. е. принимая всю вину на себя:

„Она меня за муки полюбила,
А я ее — за состраданье к ним...“

И, когда дож Венеции предлагает мне принять командование над войсками, выступающими против врагов Венецианской республики, я соглашаюсь на это предложение не так, как это сделал бы обычный военачаль-

ник, стремящийся только к личной славе, но как человек, действительно гордый доверием, которое ему оказывают.

Я уверен, что сумею победить и разбить врагов республики, но теперь эта уверенность становится у меня еще более сильной, так как чувство любви к Дездемоне вызывает особое чувство необходимости защищать ее родину и ее народ.

И единственное условие, которое я ставлю при моем отъезде, заключается в моей просьбе к сенату позаботиться о соответствующем содержании Дездемоны, не как жены моей, но как их дочери:

„Почтенные сенаторы, привычка —
Тиран людей, и для меня она
Кремнистое, стальное ложе брани
В пуховую перину превратила.
Я, признаюсь, в труде тяжелом радость
Открытую, прямую нахожу —
И в бой готов итти на оттоманов.
Поэтому к вам обращаюсь я
С смирением полнейшим и прошу,
Чтоб сделано распоряжение было
Насчет жены моей, чтоб ей жилище
Назначили, и слуг, и содержание,
И, словом, все удобства, как прилично
Высокому рождению ее. .“

И, когда взбешенный отец Дездемоны не хочет подчиниться предложению дожа Венеции сохранить дочь в своем доме на время моего пребывания в походе, я возмущаюсь и негодную скорее против подобных отцов вообще, нежели непосредственно против Брабанцио.

Когда же Дездемона со своим наивным красноречием просит дожа разрешить ей сопровождать меня на войну, потому что она любит меня и ей трудно было бы

перенести разлуку, — меня охватывает счастье, но при-
том не просто счастье человека, радующегося сознанию,
что любимая женщина будет вместе с ним, но счастье
от сознания быть любимым и гордость от сознания,
что подобная манифестация моего счастья известна та-
кому большому количеству людей.

И даже, вопреки обычаям и моральным предста-
влениям моей расы, у меня, как крик души, вырывается
мольба к дожу не отказать исполнить просьбу Дез-
демоны:

„Сенаторы, подайте голоса!
Я вас молю не отказать ей в просьбе.
Свидетель бог, молю не для того,
Чтоб угодить желаньям сладострастным,
Не для того, чтоб юной страсти жар
Мне одному дарил бы наслаждение,
Но для того, чтобы ее душа
От всех забот и мук была свободна...“

И я, грубый солдат, привыкший испытывать лю-
бовь без радости в каком-нибудь гарнизоне, охвачен
сейчас таким порывом счастья, такой глубокой радостью
от сознания моей любви, которая, как яркий цветок,
внезапно распустилась на кровавом и холодном поле
брани моей жизни воина, что мне хочется говорить,
двигаться, смеяться, я становлюсь ребенком, мне хочется
целовать всех. Мне хочется целовать руки старика-отца,
сенатора Брабанцио. Я настолько упоен своим счастьем,
что даже не чувствую окружающую меня враждебности
сенаторов и правителей Венецианской республики. Я не
схватываю даже всего чудовищного смысла проклятия
старика-отца:

„...Смотри
За нею, мавр, смотри во все глаза:

Она отца родного обманула,
Так и тебя, пожалуй, проведет!..“

И я заканчиваю первый акт, оставляя мою жену на попечение Яго, прося его, чтобы жена его Эмилия охраняла и оберегала Дездемону.

Я отношусь к Эмилии как к опытной матроне, которой я, по своей восточной наивности мавра, считаю необходимым доверить охрану молодой девушки — будущей моей жены Дездемоны. В моем представлении Эмилия должна явиться как бы наставницей Дездемоны, способной подготовить ее к тому, чтобы стать женой, а со временем — и матерью моего ребенка.

После морского сражения, победы над турецким флотом и освобождения Кипра от турок, когда как победитель я появляюсь на открытой набережной Кипрского порта, — меня воодушевляют отнюдь не восторженные приветствия толпы, не блестящие массы людей, демонстрирующих блеск военной мощи: меня воодушевляет тот нежный и хрупкий цветок, который отныне безраздельно завладел всеми моими чувствами, — меня одушевляет присутствие Дездемоны, прибывшей ко мне на Кипр.

И лучшим приветствием, которое вырывается из моей души солдата, являются известные слова Отелло, обращенные к Дездемоне: „О, милая моя воительница!..“

Я интонирую эти слова с нежным, немного отцовским чувством любви.

И вот, после победы, войдя в жилище, которое я должен занять со своей женой, я готовлюсь достойным образом встретить мое неожиданное, долгожданное, не насыщенное счастье.

С бесконечной лаской и нежностью подхожу я к Дездемоне, обращая к ней известные слова любви:

„... Ну, милый друг, пойдем!..“

Теперь с тобою мне пора плоды вкусить!..“

Но ночная драка, устроенная моим проклятым поручиком Кассио, заставляет меня вскоре же оторваться от грез любви и покинуть Дездемону. Распоряжения, которые я даю относительно разжалования Кассио, заботы о раненом кипрском наместнике Монтано, ряд других необходимых военных распоряжений — все это захватывает меня как военачальника.

Тут мне хотелось бы объяснить маленькую деталь проводимой мною в этом эпизоде мизансцены, тесно связанную с национальными привычками мавров.

Когда в кульминационный момент ночной драки я появляюсь в глубине сцены и вижу, что мои лучшие офицеры дерутся как пьяницы, то, вместо того чтобы подойти к ним и разнять их, я воинственным жестом бросаю свой ятаган, который, дважды перевернувшись в воздухе, вонзается в пол, как раз между дерущимися и, таким образом, разделяет их.

И только после этого, в общем молчании, наступившем после этого движения, я подхожу к Кассио, Монтано и Яго.

К сожалению, выбрасывание ятагана, являющееся приемом очень выразительного сценического эффекта и исключительной жизненной правдивости, представляет большие трудности и не всегда возможно. Между тем эта деталь очень дорога мне, так как она выявляет одну из основных линий характера Отелло как человека, безупречно владеющего оружием. Нередко я вынужден опускать эту деталь вследствие недостаточной глубины сцены тех театров, в которых мне подчас приходится играть.

На шум, в окружении Эмилии и свиты, появляется Дездемона, обеспокоенная отсутствием Отелло.

Тогда я укоряю бесчинщиков тем, что они тревожат ночной покой Дездемоны. Но в это же время я нежно и любовно удаляю ее отсюда, где, по моим предста-

влениям мавра, ей не надлежит находиться в ночной час.

Дездемона уходит в сопровождении Эмилии, тогда как я почти с сожалением говорю ей вслед:

„...Пойди домой, мой друг!..

.....Иди же, Дездемона!..

Уж такова жизнь воина: вставать

От сладких снов для распрей и раздоров“.

Как мне предстоит провести остаток ночи? Конечно, я не сплю всю ночь. Так как у меня больше нет лейтенанта Кассио, которого я разжаловал, то я сам занимаюсь военными делами. Между тем Дездемона, вероятно, спит, но спит беспокойным сном, не только испуганная ночной дракой, прекращение которой раскрыло перед ней облик ее мужа как военачальника, способного к решительным действиям, — но, главным образом, взволнованная в своей интимной глубине молодой девушки, не ставшей еще женщиной, взволнованная столь неожиданно прерванными ласками, сулившими долгожданное брачное соединение с Отелло.

Я особенно настаиваю именно на таком объяснении этого момента, так как в моем понимании Дездемона умирает девушкой, до последнего момента своей жизни тоскующей о неизведанном счастье, едва только коснувшись ее, но так и оставшемся неизведанным ею до самого конца ее короткой жизни. Именно это положение и это состояние Дездемоны как раз и составляют основную линию ее личной, субъективной трагедии.

Поэтому никогда нельзя исполнять роль Дездемоны с психологией женщины. Если до третьего акта Дездемона и Отелло узнали бы супружескую жизнь, то инстинкт женщины непременно подсказал бы Дездемоне слова, необходимые для того, чтобы объясниться со своим мужем и окончательно разорвать паутину, которой

их оплел Яго, стремившийся помешать их счастью. Дездемону, которая поставлена Шекспиром на грань между девушкой и женщиной, можно сравнить с бутоном розы, который ночью должен распуститься и расцвести, — но как раз в эту самую ночь разворачиваются трагические события. В этом — психологическая сущность роли Дездемоны в „Отелло“.

Когда в третьем акте Яго с затаенными целями начинает объяснять мне смысл проклятия отца Дездемоны („За нею, мавр, смотри во все глаза: она отца родного обманула, — так и тебя, пожалуй, проведет“), когда он вызывает перед моими глазами образ Кассио, — каждое слово, произнесенное им, входит в мою душу как страшный яд и все дальше удаляет момент возможного обладания Дездемоной. И к концу пьесы — это вещь и физически, и морально уже совершенно невозможная. И не потому, что Отелло ревнив (напротив, он доверчив), но в силу чудовищной обиды, которую испытывает безгранично любящая душа Отелло.

И совсем не чувство простой ревности мучает и терзает меня с начала третьего акта, когда я говорю:

„Пусть говорят, что у меня жена
И хороша, и любит наряжаться, —
Ревнивым я от этого не стану.
Когда в душе есть добродетель,
Наклонности такие не порочны:
И даже то, что у меня так мало
Заманчивых достоинств, неспособно
В меня вселить малейшую боязнь,
Малейшее сомненье: ведь имела
Она глаза и выбрала меня...“

Но это нашептывание Яго о грязных прикосновениях Кассио к любимой женщине, — к женщине, к кото-

рой еще не посмел прикоснуться даже он, ее муж, — поселяет страшные подозрения в доверчивой душе Отелло: подозрение о неразделяемой и осмеянной любви.

И вот, постепенно, с каждым словом Яго, ужасный яд все больше и больше разливается в душе Отелло.

Своеобразие его восточной философии не позволяет ему снизить до объяснения с чистым ребенком, который хотя и именуется его женой, но все же для него остается ребенком.

Подобное объяснение, может быть, и было бы к лицу современному мужу из какой-либо французской салонно-психологической драмы, но оно невозможно в глазах мавра, для которого образ жены — это святыня, прежде всего связанная с идеей материнства.

Человек его нации был бы способен скорее вынести какие угодно оскорбления, но только не оскорбление любимой женщины или матери, потому что обе они имеют одинаковую ценность в его глазах.

И Отелло протестует. Он сопротивляется, он не позволяет так легко вырвать из рук его счастье. Это человек борьбы, и не так просто вырвать из этих цепких мускулистых рук то, что они крепко стараются удержать.

Ожесточенная борьба, происходящая в душе Отелло с начала и до конца третьего акта, прежде чем дойти до своего разрешения, проходит целый ряд противоречивых этапов.

Скажу, что третий акт всегда особенно утомляет меня как актера, и я нередко чувствую, как волосы мои шевелятся под париком и холодный пот увлажняет мои слегка загримированные виски.

И с бесконечной грустью, почти как ребенок, потерявший свою мать, я говорю:

„О, пусть бы хоть все войско, пусть бы каждый Солдат владел ее прекрасным телом:

Я б счастлив был, не ведая о том;
Теперь же все прости, прости навеки,
Прости покой, прости мое довольство!
Простите вы, пернатые войска
И гордые сражения, в которых
Считается за доблесть честолюбье, —
Все, все прости! Прости, мой ржущий конь,
И звук трубы, и грохот барабана,
И флейты свист, и царственное знамя,
Все почести, вся слава, все величье
И бурные тревоги славных войн!
Простите вы, смертельные орудья,
Которых гул несется по земле,
Как грозный гром бессмертного Зевеса!
Все, все прости! Свершился путь Огелло!..“

Как человек, мучающийся целый день, увидев ночью самые ужасные сны, все же не хочет проснуться, а проснувшись, инстинктивно сжимает руки, чтобы не выпустить из них найденного сокровища, — так я ощущаю и переживаю в это время.

Я ни за что не хочу лишиться того лучезарного света утренней зари, который проник в мою душу и вдруг неожиданно озарил ее. Сомнения гложут меня. Во мне идет жестокая борьба между этими сомнениями и надеждой, что, может быть, все это ложь:

„Вот человек — честнейший из людей!
И как умом глубоким он умеет
Всех дел людских причины постигать!..
О, если я найду, что ты, мой сокол,
Стал дик, — твои я путы разорву,
Хоть будь они из струн моих сердечных, —
И — бог с тобой — лети, куда захочешь!
Как знать? Всему причиной то, быть может,
Что черен я, что сладко говорить,

Как щеголи-вельможи, не умею,
А может быть и то, что начал я
В долину лет преклонных опускаться.
Все может быть! Ну, что же? Нет жены,
Обманут я — и утешеньем только
Презрение должно остаться мне. . .“

Но вот, при виде входящей Дездемоны, надежда одерживает верх:

„Вот и она! О, если лжива ты,
Так над самим собой смеется небо!“

В этот момент я бросаюсь навстречу Дездемоне, выхватываю цветок, который она бросила мне в предыдущей сцене, и, почти со слезами на глазах беря этот растоптанный и смятый цветок, я стараюсь согреть его своим дыханием, прячу на своей груди:

„Нет, не хочу я верить этой мысли. . .“

Вся моя последующая сцена с бедным ребенком, который не понимает причины моей холодности, представляет собой сложную борьбу между сомнениями и надеждой.

Как дикий зверь, я вырываю у нее из рук носовой платок, которым она хочет перевязать мне лоб, дабы облегчить мнимую головную боль, которой я объясняю ей свое настроение.

Теперь следует вторая сцена с платком, которая представляется мне кульминационной доминантой третьего акта. Отелло старается найти и понять причину столь трагического положения вещей, причину неожиданно обрушившихся на него несчастий. В последующей сцене с Дездемоной, когда Отелло берет ее руку и пристально изучает линии руки, — он действует как подлинный фаталист и истинный человек Востока (как беспределен гений Шекспира, сумевший столь глубоко проникнуть в национальную психологию: ведь весь эпизод

с изучением линий руки Дездемоны не был бы правдоподобен и функционален, если бы Отелло не был мавром!..).

И я пристально изучаю линию руки Дездемоны, этой чудесной белой руки, теплота и нежность которой все же неотразимо влекут меня к жизни и любви:

„Дай руку мне!.. Как влажна
Твоя рука... То признак
И щедрости души, и плодородья.
Как горяча! Да, горяча и влажна!..
О, где рука такая, — нужны там
Стеснение свободы, пост, молитва
И плоти умерщвление, и обеты —
Затем, что тут гнездится дьяволенок,
Которого нетрудно возмутить...
Да, славная рука — рука прямая!..“

Я чувствую, что делаю Дездемоне больно, когда ее маленькую белую руку сжимаю в своих сильных руках, привыкших свободно ломать шпаги над головами или в железной перчатке поражать врагов в кровавых битвах. И в моей душе борются два чувства: огромная любовь борется с огромной жалостью к этой бедной птичке, которую, как я уже чувствую, я должен проглотить... И я уже представляю себе ее в моих руках мертвой, видя даже ее запрокинутую головку и струйки алой крови, стекающие по белоснежной мраморной груди...

И в этот момент мое сердце наполняется такой жалостью, что я с большим трудом, делая невероятное усилие, стараюсь подавить слезы, которые помешали бы ходу всей пьесы!..

И вот, подпав под власть этой жалости и читая в глазах Дездемоны выражение горя и внутреннего одиночества, я поддаюсь мгновенной слабости и совершенно неожиданно для зрителя беру в свои черные руки белоку-

рую головку моей юной жены, с которой я еще не разделил брачного ложа. Меня безудержной силой влечет к этим полураскрытым розовым устам, чтобы разрешить все сомнения поцелуем, чтобы сразу убить змею, тесным кольцом обвившую мое сердце.

Но в это время, — по мизансцене, которой я пользуюсь, — из-за кулис появляется мрачная фигура Яго, который мог оставить тут какие-то бумаги во время нашего предыдущего разговора. Я ввожу дополнительный выход Яго для большей театральной рельефности тех градаций, через которые я веду Отелло в этих решающих сценах трагедии. Застав Отелло с Дездемоной в интимной обстановке, Яго сейчас удаляется со словами извинения.

Однако появление Яго снова возбуждает мою примитивную душу, где чувство человека-собственника берет верх. И зверь, мгновенно просыпающийся во мне, снова зажигает мою кровь. Слезы высыхают. Порыв прошел. И я с отвращением отталкиваю маленькую фигурку Дездемоны, так близко стоящую передо мной. Я требую доказательств невиновности, я требую возвращения потерянного Дездемоной платка, особенно дорогого в моих глазах как фаталиста... И губы, к которым только что тянулись мои уста, в одно мгновение становятся настолько ненавистными, что я покидаю сцену, смотря на несчастного ребенка, как удав на обреченного кролика.

В последующих сценах я уже не владею своим рассудком. Я мечусь в океане несчастий, целиком поглотившем меня. И, чтобы не погрузиться окончательно на дно этого океана, я хватаюсь за Яго, несмотря на все мое отвращение к нему. Я хватаюсь за беседу с Яго, как за соломинку: так погибающий в море человек схватился бы даже за змею, так потерпевший кораблекрушение и потерявшийся в безбрежных пространствах соленой воды все же не может не пить эту воду, дабы утолить

свою жажду, хотя он и знает, что это лишь еще больше увеличит его страдания.

В четвертом акте, в сцене с Эмилией, я пытаюсь узнать от нее, каким же образом было обмануто мое доверие...

Я хотел видеть в Эмилии не только опытную замужнюю женщину, но, верный национальной психологии Востока, я думал, что Эмилия охранит мою Дездемону от всех вредных влияний и уберезет ее от всякого зла. В моем представлении убежденного мусульманина Эмилия как бы олицетворяла собой стражей гарема, которых мои предки (еще даже до Ислама!..) заставляли оберегать и охранять своих любимых женщин. Но обнаруживается, что цивилизация Венецианской республики и ее нравы обманули меня и в этом!..

Значит, правы были мои предки: никогда женщина не может охранять женщину! Для охраны женщины должен быть какой-то „средний пол“, а не женщина же, всегда могущая легко стать сводницей, объектом общего отращения и стыда. Нужен „средний пол“: нужны евнухи!..

И чувство брезгливости охватывает меня в отношении Эмилии. Я бросаю ей огромный кошелек, полный золота, — швыряю оскорбительным жестом, сняв кошелек с широкого пояса из арабского шелка. Бросаю его так, как бросают кость собаке:

„На!.. Вот тебе за труд!..“

Открой мне дверь!.. И сохрани все в тайне!..“

В последнем акте я выхожу на сцену с окончательным и твердым решением не просто убить мою жену, как это сделал бы обычный убийца, но действовать в качестве представителя восточной философии моих предков, которые учили меня исцелять болезнь шпайгой.

Я разговариваю со свечой, которую собираюсь потушить. И аллегория этого разговора настолько сжимает

мою душу, что я с безграничной любовью приближаюсь к чистому незащитному ребенку — Дездемоне, бессознательно идущей по краю пропасти. И, видя это чудесное тело, эту бархатистость кожи, которую я ласкаю, к которой прикасаюсь руками, — я поддаюсь ее чарам. . . Огромная волна любви охватывает меня, и я боюсь сдаться перед очарованием этой незащитной спящей фигурки. . .

Но я делаю невероятное усилие, лишь бы до конца выполнить функцию правосудия, которую я решил принять на себя в мрачных тайниках моей души. И я настолько уверен в своей правоте, что, перед тем как убить Дездемону, я заставляю ее молиться, чтобы „не убить в то же время и души ее“, как говорит Шекспир.

Но, как только молитва закончена и свеча задута, свет утренней зари, освещавший дремучий лес моей души, исчезает, и спавший первобытный девственный лес рассыпается во мне.

И огромным прыжком в три — три с половиной метра длиной я набрасываюсь на нежного ребенка и, подняв ее, как перышко (мне часто приходилось поднимать, как настоящее перышко, Дездемон довольно солидного веса, которых во время репетиций с трудом я мог только слегка приподнять!), бросаю на оскверненную, как мне кажется, кровать и душу ее своими руками, в то же время покрывая ее слезами и поцелуями.

Я душу ее, но в то же время я продолжаю любить ее настолько же сильно, насколько сильно и мое отчаяние и мое убеждение в необходимости ее смерти.

Как только я ощущаю бедное дитя лежащим без движения, я чувствую огромную силу в этих бронзовых, покрытых черными волосами, нервных и мускулистых руках. И чувство безграничной любви, которое я до сих пор так безумно старался отбросить и раздавить в своей душе, мгновенно пробуждается и охватывает меня с новой силой.

Я беру холодеющие руки Дездемоны, обвивая ими свою шею, как будто ища счастья, потерянного навек. В этот момент я чувствую, что больше я жить не могу.

И самая страстная любовь, которую я когда бы то ни было чувствовал, в одно мгновение с такой огромной силой вспыхивает в моей душе, что, если бы Шекспир не захотел продолжить адские муки этого несчастного человека, не заставил его жить еще несколько минут для того, чтобы дать развязку пьесе и, таким образом, отдать моральную дань публике его времени, — я умер бы в этот момент без помощи кинжала.

Когда на крики Эмилии вбегают остальные персонажи, я еще долго остаюсь в глубоком убеждении, что я совершил акт правосудия. И благодаря этому я со спокойствием судьи отвечаю на восклицания пришедших, ужаснувшихся при виде мертвой Дездемоны. Широким жестом сдергивая покрывало с мертвой Дездемоны, я восклицаю:

„Да, это правда!..“

Но в критический момент финала последнего акта, когда Эмилия в отчаянии кричит мне, что пресловутый платок, так воспаливший мое воображение, случайно был найден ею, в ответ на что Яго мгновенно душит Эмилию, — я тотчас испытываю радость, огромную, безграничную радость и огромное счастье, которое наполняет мою душу: правда, жена моя меня не обманула!..

Тогда я беру в свои руки мертвое тело Дездемоны, как бы прося у нее прощения за свою жестокость...

Но, когда я осознаю, что я держу в своих руках только труп и что убил ее я, — тогда рефлекс дикого человека в одно мгновение заставляет меня забыть и труп Дездемоны, и мое горе, и, издав пронзительный вопль, я бросаюсь на негодя Яго, чтобы пронзить его сердце. Но меня останавливают присутствующие...

Как только все выходят и я остаюсь на сцене с умирающей Эмилией и мертвой Дездемоной, меня охватывает глубочайшее отчаяние. Я убежден в непреодолимом мраке. Мне страшно оставаться одному. Эмилия умирает. Я непременно, во что бы то ни стало, должен с кем-либо говорить, должен чувствовать около себя присутствие живого человека и поэтому я кричу страже, поставленной охранять двери комнаты:

„...Эй, дядя!..

Пусти меня — я выйду!..“

На эти сетования Грациано, стоящий за дверью на страже, отвечает мне, что я безоружен, а потому должен терпеть беспрекословно. Я продолжаю настаивать на своем:

„...Ну, так войди сюда, чтобы со мной

Поговорить...“

Это доказывает, что мною овладевает чувство последнего, безграничного отчаяния, чувство покоя смерти, которая как бы касается уже меня своим покрывалом. Но все же я еще живу и ясно понимаю, что только смерть может спасти меня от всего этого ужаса, я ищу вечного забвения, которое все стирает, все — даже тот голос совести, который терзает меня.

И, когда я вижу Яго, которого вводят связанным, я только потому не убиваю его, что сам морально уже вступил в преддверие смерти:

„Боже меня сохрани убить тебя!..

Чувствую, что умереть — блаженство большее...“

Оставляя Яго жить, я обрекаю его на самые страшные муки, так как для меня совершенно невозможно представить себе, чтобы человек после того, что он сделал, смог бы спокойно продолжать дышать, видеть солнце и смотреть в глаза людям...

И, когда я вижу, что все кончено, что стража идет чтобы арестовать меня, когда я слышу Людовико и представителя гражданской власти уголовного трибунала Венеции, — во мне просыпается прежний сын пустыни, солдат без страха и упрека, человек свободный, гордый своей совестью, человек чести и долга.

И опять-таки с тем же величием души, с тем же чувством собственного достоинства, с каким я входил на сцену в начале пьесы — как кондотьер, предводитель целого войска, — я решительным жестом останавливаю этих людей, не способных понять, что я не могу быть простым убийцей, — останавливаю их так, как я останавливал бы стаю взбесившихся собак, и говорю им с полным сознанием правоты своих слов:

„Постойте! Слова два хочу сказать вам прежде.

Немало я оказал республике услуг,

И это ей известно. Не об этом

Здесь речь моя. Я вас прошу, когда

Вы будете об этих всех несчастьях

Писать в сенат, таким меня представить,

Каков я есть, ни уменьшать вину,

Ни прибавлять к ней ничего нарочно..,

Пишите им, что я был человек

С любовью безумною, но страстной;

Что ревность я не скоро ощущал.

Но, ощутив, не знал уже пределов..“

Затем, как любящая мать, покрывающая заботливой рукой своего заснувшего ребенка, я бережно покрываю тканями мертвую Дездемону, поправляю ей волосы, скрещиваю руки на груди, целую ее в лоб, как бы навек прощаясь с ней.

И тоном древнего римлянина, — как это сделал бы, например, Катон, — я обращаюсь к венецианцам, чтобы заставить их понять, что, отдав все свои силы, всю свою

жизнь солдата для того, чтобы защищать их родину от врагов, я все-таки имел право ждать от них хотя бы маленькой крупички личного счастья:

„...Раз в Алеппо

В чалме злой турок бил венецианца
И поносил республику — схватил
За горло я обрезанного пса
И поразил вот так!..“

Молниеносно — быстрым широким взмахом моего арабского кинжала — я перерезаю себе горло, в надвигающемся мраке смерти ища руки Дездемоны. Я уйду из этой жизни, крепко стиснув ее руку в моей руке, так же, как я хотел начать рука в руке с ней жизнь, чтобы идти так до конца...

Перерезая себе горло (я видел однажды, — и до сих пор содрогаюсь от ужаса при воспоминании об этом факте, — как в одной ночной драке в Египте из-за женщины араб на улице Каира одним взмахом бритвы перерезал горло своего соперника), я точно следую нравам этой страны, этой нации, для которой такой способ расправы — вещь обычная.

Вероятно, вы смогли заметить, что я подхожу к Отелло прежде всего с национальной стороны этого образа. Отелло — человек той почвы, той природы и того климата, где кошки превращаются в тигра, обыкновенная ящерица вырастает в крокодила, где зима соответствует нашему северному лету и где, наконец, обыкновенное выражение чувств европейца-северянина принимает совершенно иной размер и колорит.

Здесь, у вас в Тегеране, любят аллегорические сравнения, которые, насколько я мог понять, лежат в самой природе мышления великого персидского народа.

И для большей полноты моего сегодняшнего доклада я позволю себе закончить его аллегорическим изло-

жением трагедии „Отелло“ — разумеется, в моем субъективном понимании этого величайшего шедевра Шекспира.

Я изложу эту трагедию в аллегорической транскрипции о первобытном дремучем лесе и о луче чистой зари, понимая под первобытным дремучим лесом — душу Отелло, а под лучом чистой зари — душу Дездемоны.

Отелло, эго дитя природы и пустыни, по желанию автора, поставлен в окружение венецианцев. Итальянцы, в особенности же северные итальянцы, — это самые тонкие, хитрые и ловкие люди, умеющие использовать в своих целях способности других людей. Венеция — республика, основой которой являлась коммерция. Благодаря коммерческой деятельности Венеция распространила свое политическое и экономическое влияние почти на все страны, окружающие Средиземное море. Благодаря своим коммерческим конторам, существовавшим в течение долгого времени, Венецианская республика высосала лучшие силы этих стран с целью своего обогащения, в результате чего и угасла, если можно так сказать, от собственного ожирения.

И вот, Отелло, эго дитя природы, вопреки своему вкусу и доминирующим инстинктам еще не испорченный ядом „цивилизации“ человек, не испытывший никогда чувства любви, если не считать любовью те поспешные и безвкусные встречи, которые он мог иметь в глухих военных гарнизонах, где он стоял на страже границ республики; человек, смотревший на людей сквозь призму добродушной, патриархальной и простой философии своих предков, — этот человек вдруг почувствовал близость белой, кроткой, чистой Дездемоны, дочери тех хозяев, за благополучие которых он неоднократно подставлял свою голову в многочисленных боях и кровавых схватках с врагами Венецианской республики. Дездемона для Отелло — это луч чистой зари, который падает в мрачную глубину исполинского первобытного леса, в джунгли

которого рыкают львы и прокрадываются пантеры. Такова душа Отелло, озаренная этим лучом. Как только луч света падает в этот девственный лес, — лес начинает жить другой жизнью: пантеры скрываются в своих пещерах, а львы, ослепленные мощным светом, спокойно спят, открыв безопасную пасть навстречу ласкающему жару солнца. И бесчисленные стаи жизнерадостных птиц распевают в густых ветвях девственного леса.

Но горе тому, кто помешает действию этого света, а потому горе и самому свету, если он не хочет больше освещать этот лес, так как, лишь только свет угаснет, — пантеры и львы проснутся, и примитивная душа Отелло станет отныне душой человека, захваченного горем, ибо он познал возможность иной душевной жизни и снова потерял ее, что мы и видим в конце трагедии Шекспира.

Дездемона — это молодая девушка, лишенная материнской ласки, оставшаяся на попечении отца, состаревшегося от горя и поседевшего от политических забот. Благодаря кастовым законам аристократии Дездемона не могла даже найти утешение в дружбе; она видела вокруг себя молодых бездельников, которые приближались к ней отнюдь не привлекаемые душой девушки, но учитывая ее ранг: она — дочь патриция! Все ее девичьи стремления безжалостно останавливались фамильными расчетами ее отца. При приближении Отелло она, как маленький цветочек, чувствует наступление весны: цветочек готовится мало-по-малу распустить свои росточки, открыть их навстречу солнцу, расцвести и источать свой природный аромат. Но гений Шекспира ставит между Отелло и Дездемоной фигуру Яго.

Сказать, что Отелло — ревнивец, значило бы противоречить очевидной идее автора. Это Яго называет его оевнивецем, ибо причины скорби души Отелло остаются непонятными для мозга такого человека, как Яго, и он объясняет (как и другие окружающие) это горе на свой

глазомер и называет его ревностью (название, гораздо более подходящее для калибра их души). Но бездонное отчаяние исполинского „девственного леса“, потерявшего свет прекрасной „зари“, — они не могут понять.

Отелло-„лес“ со слезами убивает Дездемону-„зарю“, но не со злостью, которая к лицу как раз такому мелкому чувству, как ревность, а так как он думает, что „заря“ не хочет больше освещать глубину этого „леса“. Во мраке его души смерть — отнюдь не кара, но спасение от мук, от бездонного отчаяния.

Если в интерпретации одних Отелло — ревнивый мавр, который убивает свою жену из ревности; если для других это сатрап и семейный деспот, который задыхается в крови оскорблений, нанесенных его родовой чести; наконец, если для очень многих это мозг, сожженный африканским солнцем и доходящий до преступления благодаря махинациям мерзавца, а для некоторых — экзальтированный, почти больной человек, находящийся на грани безумия, — то для меня Отелло — просто человек, который хочет получить свою долю счастья под солнцем и борется за сохранение этого счастья до самой смерти.

• • •



ПРИМЕЧАНИЯ

1. К а л а б р е з и, Оресто (род. в 1852 г.) — выдающийся итальянский актер. В труппе Серафини выступал некоторое время рядом с Эрнесто Росси и Томмазо Сальвини. Обладая чрезвычайно выигрышной внешностью, превосходными голосовыми средствами и подлинным артистизмом, считался ярко выраженным „волевым актером“. Выступал в основных ролях шекспировского репертуара, с большим успехом играя также комедийные роли.

2. Н о в е л л и, Эрмете (род. в 1851 г.) — всемирно известный итальянский актер, отличавшийся огромным диапазоном сценических возможностей и исполнявший самые разнообразные роли, начиная от буффонады и фарса до высокой трагедии. На ряду с шекспировским репертуаром („Отелло“, „Шейлок“, „Гамлет“) и ходовыми мелодрамами („Гражданская смерть“ Джакометти, „Людовик XI“ Делавиня, „Кин“ Дюма), с громадным успехом выступал в комедиях Гольдони („Благодетельный ворчун“ и др.) и играл в таких пустяках, как фарс „У моей жены нет шика“ или „Развлечения синьора Антеноре“. Новелли позволял себе сильно переделывать пьесы, в которых он играл, нередко существенно видоизменяя замысел драматурга. Он не только заменял отдельные монологи пантомимой или делал самостоятельные текстовые вставки в ту или иную роль, но иногда даже переставлял целые сцены из одной пьесы в другую. Несмотря на неблагоприятную внешность, Эрмете Новелли

пользовался огромным успехом, главным образом в силу своего громадного сценического темперамента и виртуозного владения актерским мастерством.

3. *Commedia dell'arte* — импровизированная комедия, сложившаяся в Италии в XVI—XVII вв. и исполнявшаяся профессиональными актерами-импровизаторами. Основная особенность театра *commedia dell'arte* заключалась в том, что актеры играли не по писанному тексту драматурга, но импровизировали свои роли, сообразуясь с характером представляемого персонажа. Поэтому количество персонажей — или, точнее говоря, типов — было весьма ограничено, и сами они были не изменяемы в своих основных характерных чертах („*tipi fissi*“ — т. е. постоянные типы, которые принято также называть „масками“ итальянской импровизированной комедии), тогда как варьировались обстоятельства, в которые эти персонажи попадали по ходу действия той или иной импровизированной пьесы. Импровизированные пьесы разыгрывались по заранее установленным сценариям, фиксировавшим только последовательность и причинную связь событий, предоставляя актерам полную свободу в развитии словесной ткани их ролей, в пользовании традиционными шутками, комическими приемами, злободневными намеками и т. п. В качестве подсобного материала актеры обычно пользовались сборниками текстов „на случай“ (сборники эти именовались „*кончетти*“), из которых заимствовались остроты или темы для монологов и диалогов, которые при аналогичных сценических ситуациях могли употребляться в разных пьесах. Актеры итальянской импровизированной комедии большей частью давали спектакли комедийного жанра, но иногда разыгрывали также трагедии и волшебные сказки (последние имели особый успех в конце XVIII в. в Венеции, когда Карло Гоцци сделал попытку возродить этот вид театральных представлений, вытесненных буржуазной реалистической комедией нравов, наиболее ярким представителем которой являлся Карло Гольдони). Пользовавшаяся большой популярностью во всей Европе в течение XVII и XVIII вв., *commedia dell'arte* к концу XIX столетия сохранилась только в странах Ближнего Востока и в Италии. Кроме труппы Джироламо Годзи, работавшей по принципам *commedia dell'arte*, можно указать еще на Неаполитанский Teatro Nuovo, в котором в начале XX в. подвизался Джузеппе де Мартино, выдающийся исполнитель роли

Пульчинелло, и где играли Дженнаро Панталена, Козенца и другие выдающиеся мастера.

4. Дузе, Элеонора (1859—1924) — одна из самых прославленных мировых драматических актрис, создательница своего собственного сценического стиля — „гениальная неврастеничка“, по отзывам современников. Стирая в своих сценических образах национальные черты и черты, характеризующие эпоху, отраженную в пьесе, Дузе стремилась передать человеческую боль, глубокое человеческое страдание, оправдывая и вознося на огромную высоту воплощаемые ею на сцене фигуры женщин. В течение многих лет Элеонора Дузе находилась в тесной дружбе с итальянским писателем Габриэле д'Аннунцио, написавшим для нее ряд пьес, в которых она создала центральные женские образы — таковы: „Джиоконда“, „Франческа да Римини“, „Мертвый город“ и др. К лучшим ролям Дузе принадлежали Маргарита Готье, Нора, Магда („Родина“ Зудермана), Анна („Мертвый город“), а в последние годы фру Альвинг в „Привидениях“. После разрыва с д'Аннунцио Дузе около десяти лет не выступала на сцене, но около 1920 г. материальные обстоятельства вынудили ее вернуться в театр. Умерла она в Америке, во время гастрольной поездки в результате автомобильной катастрофы.

5. д'А н н у н ц и о, Габриэле (род. в 1863 г.) — итальянский поэт. В своих многочисленных произведениях (лирика, романы, драмы) д'Аннунцио последовательно прошел путь от проповеди аморализма до индивидуалистического эстетизма и прославления империализма и фашизма.

6. Ко м е д и Ф р а н с э з (в дословном переводе — Французская комедия) — „первый театр Франции“, старейший и значительнейший по артистическому составу французский театр (основан в 1680 г.). Театр Комеди Франсэз до сих пор сохранил своеобразную организационную форму, восходящую к XVII в., и номинально считается „обществом“, в котором имеются полноправные и (согласно уставу) руководящие жизнью театра общники — „сосьетэры“, участвующие в прибылях, и „пенсионеры“, т. е. актеры, состоящие на жаловании и в самоуправлении участия не принимающие. Во главе театра стоит „генеральный администратор“, назначаемый правительством и фактически руководящий театром. Комеди Франсэз, получает от правительства дотацию

и обязана сохранять в репертуаре лучшие произведения национальных классиков драматургии — Корнеля, Мольера, Расина, Реньяра, Лесажа, Мариво, Бомарше и др., которые в остальных театрах Франции почти не ставятся (до 1864 г. Комеди Франсэз принадлежало монопольное право на постановку классических произведений). Труппа Комеди Франсэз всегда состояла из лучших французских актеров и гордилась тем, что классические произведения исполняются в этом театре по традициям, подчас восходящим к XVII и XVIII вв. Однако сильные и талантливые актерские индивидуальности в этом театре далеко не всегда мирно уживаются рядом, и подлинного ансамбля в современном смысле этого слова, так же как и единства спектакля, задуманного и проработанного режиссером, здесь не знают. Кроме произведений классиков, именуемых в Комеди Франсэз „репертуаром“, этот театр ставит также пьесы современных драматургов с установившейся репутацией, стремясь выбирать такие пьесы, в которых были бы хорошие роли для премьеров труппы и которые имели бы обеспеченный успех. Поэтому во второй половине XIX в. постоянными поставщиками пьес для Комеди Франсэз являлись Ожье, Дюма-сын и Сарду, а новые талантливые и свежие произведения в этот театр не могли пробиться, а если и принимались, то лишь после того, как они имели успех в других театрах. Современные пьесы, ставящиеся в Комеди Франсэз, принадлежат, почти без исключения, к салонно-буржуазной драматургии, а сам театр уже много лет находится в состоянии творческого упадка. Подробно о Комеди Франсэз см. в книгах А. В. Луначарского „Театр и революция“ (1924) и „О театре“ (1926).

7. Б а р т э, Жана-Жулиа (род. в 1854 г.) — известная французская актриса. С 1873 по 1880 г. в театре „Водевиль“, с 1880 г. в Комеди Франсэз, где несла весь классический репертуар (Федра, Ифигения, Иокаста и т. д.), а также играла в романтической драме (королева в „Рюи-Блазе“, донья Соль в „Эрнани“) и в огромном количестве современных пьес. М у н э - С ю л л и, Жак (1841—1916) — знаменитый французский актер, с 1872 г. в театре Комеди Франсэз, где он нес весь классический репертуар, играя Эдипа, Гамлета, Горація, Огелло и др., в драмах Гюго (роли Эрнани, Рюи-Блаза, Трибулэ), а также иногда играя роли в современных пьесах. М у н э, Поль (1847—1922) — выдающийся фран-

цузский актер, с 1879 по 1889 г. играл в „Одеоне“, с 1889 г. в Комеди Франсэз. С большим успехом исполнял ряд ролей в классическом репертуаре (в „Горадиях“, „Андромахе“, „Ифигении“ и др.), а также роли Яго, Дон-Саллюста („Рюи-Блаз“) и большое количество ролей в современных пьесах.

8. Коклен-старший, Бенуа-Констан (1841—1909) — знаменитый французский комедийный актер, в течение 25 лет (с 1861 г.) игравший в театре Комеди Франсэз. Позднее гастролировал со своей труппой по Европе и Америке и стоял во главе театра „Порт-Сен-Мартэн“. Замечательный исполнитель целой галереи образов в комедиях Мольера (Тартюф, Маскариль, Журдэн, Созий, Фома Диафуариус, Сганарель и мн. др.), обоих Фигаро в двух первых пьесах из трилогии Бомарше, а также ряда ролей в пьесах современных авторов (Дюма-сын, Ожье, Сарду, Т. де Банвиль и др.). Одной из его лучших ролей была роль Сирано де Бержерака в одноименной пьесе Ростана Коклен-младший, Александр-Оноре-Эрнест (1848—1909) — брат Коклена-старшего, выдающийся комедийный актер театра Комеди Франсэз (с 1868 г.).

9. Бернар, Сара (1844—1923) — знаменитая французская актриса, замечательная по своей блестящей виртуозной сценической технике. В театре Комеди Франсэз пробыла недолго (1872—1880), позднее много гастролировала по Европе и Америке во главе собственной труппы, с 1883 г. была владелицей театра „Порт-Сен-Мартэн“, с 1893 г. директор театра „Ренессанс“, а с 1898 г. руководила театром Сары Бернар. В ее репертуаре было огромное количество ролей, от классики (Федра, Гамлет, Корделия и т. д.) и романтиков (королева в „Рюи-Блазе“, донья Соль в „Эрнани“) до Маргариты Готье в „Даме с камелиями“, ряда ролей в пьесах Ростана („Принцесса Греза“, „Самаритянка“, „Орленок“ и др.), Магды („Родина“ Зудермана) и множества ролей в специально для нее написанных пьесах Сарду.

10. Сальвини, Томмазо (1829—1915) — величайший итальянский трагический актер XIX в. Его учителями были его отец, популярный в свое время актер, и знаменитый актер Густаво Модена. Сальвини первым из итальянских актеров стал играть пьесы Шекспира в довольно точных переводах, а не в плоских переделках и приспособлениях, как это делали до него, и своей героиней

ческой, реальной и психологически правдивой трактовкой приблизил к зрителям образы героев Шекспира. Превосходная фигура и изумительный по красоте голос позволяли Сальвини облекать свои замыслы в чеканную и законченную форму.

11. Deutsches Theater (Немецкий театр) — частный театр в Берлине, основанный в 1883 г. и в течение многих лет сохранявший ведущее положение среди театров Германии конца XIX и начала XX в. По замыслу инициаторов этого театра, драматурга л'Арронжа и Зигварта Фридманна, Deutsches Theater должен был представлять собой по организационной структуре некоторое подобие Комеди Франсез, с определенным числом пайщиков, совместно руководящих всем предприятием, в то время как остальные актеры состояли на жаловании и в управлении театром не участвовали. Однако вскоре после открытия Немецкого театра знаменитые актеры Поссарт, Барнаи и Хаазе, которых привлек л'Арронж, отошли от этого театра и во главе его остался один л'Арронж, насаждавший преимущественно классический репертуар и в сценической интерпретации произведений классиков драматургии всячески боровшийся со штампом и рутиной, царившими в то время на казенных сценах. В 1894 г. л'Арронж передал руководство Немецким театром режиссеру и критику Отто Брамму, который стоял во главе театра до 1904 г., когда его сменил на посту руководителя Макс Рейнгардт. Десятилетие 1894—1904 было периодом, когда Брам насаждал в Немецком театре натуралистическую драматургию и приемы натуралистического театра. Именно этот период, когда в Немецком театре под руководством Брами создавались проработанные во всех деталях натуралистические спектакли, повидимому, имеет в виду автор воспоминаний, говоря о том, что Немецкий театр оказал влияние на творчество Новелли.

12. Модена, Густаво (1803—1861) — крупнейший итальянский актер. Сценическую карьеру начал в 1824 г. Культурный человек и превосходный педагог, он немало способствовал формированию дарований Томмазо Сальвини и Эрнесто Росси, в молодости игравших под его руководством и многому у него научившихся. Модена играл преимущественно характерные роли — лучшими его ролями считались Людовик XI, Филипп II, Валленштейн. Он часто выступал также с чтением отрывков из „Боже-

ственной комедии“, которые исполнял в костюме и гриме Данте. Был видным деятелем революционного национально-освободительного движения „Молодой Италии“ и дважды, после 1830 и 1848 гг., провел по несколько лет в политическом изгнании.

13. **Макреди** (1792—1860) — знаменитый английский трагический актер, на сцене с 1816 по 1851 г.

14. **Кэмбл, Джон** (1757—1823) — знаменитый английский трагик, выдающийся интерпретатор основных ролей шекспировской драматургии.

15. **Кин, Эдмунд** (1787—1833) — знаменитый английский трагик, исполнитель ряда ролей шекспировского трагедийного репертуара (Гамлет, Отелло, Шейлок, Ричард III и мн. др.). Бурный и несдержанный темперамент делал его типичным представителем романтической школы актерской игры, а неровность его исполнения сближает его во многом с русским артистом-романтиком П. С. Мочаловым.

16. **Бербедж, Ричард** (1576—1619) — знаменитый английский актер, современник и сподвижник Шекспира, создавший все центральные образы в пьесах последнего (Гамлет, Отелло, Лир, Макбет, Ромео и т. д.).

17. **Режан, Габриель-Шарлотт** (1856—1920) — известная французская актриса. Репертуар ее отчасти совпадал с репертуаром Сары Бернар, с которой она соперничала (например, роль Маргариты Готье в „Даме с камелиями“). Но в основном Режан предпочитала играть роли „парижанок“, очаровательных молодых женщин. Превосходная и тонкая техническая актриса комедийного направления.

18. **Цакони, Эрmete** (род. в 1857 г.) — всемирно известный итальянский актер, выступавший как в ряде шекспировских ролей (Отелло, Гамлет, Петруччио), так и в психологическом репертуаре (Освальд), а также в жодовых пьесах, вроде „Полусвета“ Дюма-сына, „Гражданская смерть“ Джакометти и т. п. Был одним из первых актеров, пропагандировавших на европейской сцене такие произведения русской драматургии, как „Власть тьмы“ Л. Толстого и „Нахлебник“ Тургенева (играв в них роли Никиты и Кузовкина). По стилю игры Цакони был близок к натурализму, причем часто изображал на сцене клинические и патологические болезненные проявления поведения человека, опираясь на работы популярной в конце XIX в. школы врача-криминалиста и психиатра Ломброзо.

19. Сальвини, Густаво (род. в 1863 г.) — сын Томмазо Сальвини, культурный и технически сильный актер, но лишенный творческой мощи и масштабов своего отца. Повторяя во многих ролях трактовку и приемы игры своего отца, Густаво Сальвини не поднимался выше хорошей копии замечательного подлинника.

20. Грассо, Джиованни — итальянский актер, игравший на сицилийском диалекте пьесы почти исключительно из сицилийского быта, причем даже такие пьесы, как „Дочь Иорио“, „Сельская честь“, „Гражданская смерть“ и некоторые другие, которые он включил в свой репертуар, были для него переведены на тот же сицилийский диалект. Грассо отличался огромным сценическим темпераментом, но в его игре превалировала физиологическая сторона, и создаваемые им образы были очень похожи один на другой и лишены типической индивидуализации.

21. Тина ди Лоренцо (род. в 1872 г.) — известная итальянская актриса, очень красивая женщина. Выступала в обширном, но совершенно беспринципном репертуаре, рассчитанном на эффектность, а не на глубину и художественность впечатления, и ограничивалась главным образом комедией.

22. Клео де Мерод — французская танцовщица, имевшая в первые годы XX в. успех благодаря своей внешности, так же, как Лина Кавальери. итальянская певица, не отличавшаяся ни голосом, ни музыкальностью, но обладавшая исключительно выигранными внешними данными.

23. Кайнц, Иосиф (1858—1910) — известный немецкий актер. Прослужив несколько лет в Мейнингенской труппе, перешел в 1883 г. в Немецкий театр в Берлине, около 1905 г. вступил в труппу венского Бургтеатра. Превосходный исполнитель ролей Гамлета, Освальда, Дон-Карлоса, Фердинанда, Ричарда III, Мефистофеля и мн. др., актер высокой интеллектуальности, одаренный огромным сценическим темпераментом и изумительно владевший сценической техникой. Кайнц был одним из борцов за новый психологический реализм, сменивший в немецком театре декламационную манеру актеров второй половины XIX в.

24. Барнай, Людвиг (1842—1924) — знаменитый немецкий актер. Служил в 1870—1880 гг. в Мейнингенской труппе (роль Марка Антония и др.), в 1883 г. прини-

мал участие в организации в Берлине Немецкого театра, в 1888 г. основал „Берлинский театр“, где играл классический репертуар (роли Телля, Валленштейна, Лира, Гамлета, Отелло и др.), а также бытовую комедию.

25. П о с с а р т, Эрнест (1841—1921) — знаменитый немецкий актер, несравненный по мастерству сценической техники. Его деятельность протекала главным образом в Мюнхене, где он начал в 1864 г. актером, в 1873 г. был назначен кроме того режиссером, а позднее руководителем театра. С 1905 г. гастролировал по Европе. Лучшие роли Поссарта — Мефистофель, Натан Мудрый, Шейлок, Ричард III, Зихель („Друг Фриц“ Эркман-Шатриана) и др.

26. А л е к с е е в - М е с х и е в, Владимир Сардионович (Ладос-Алекси-Месхишвили, 1857 — 1921) — выдающийся грузинский драматический актер, один из основоположников национального грузинского театра. В 1883 г. впервые играл „Гамлета“ на грузинском языке и около этого времени включил в репертуар грузинского театра „Короля Лира“, „Отелло“, „Ричарда III“, „Разбойников“, „Коварство и любовь“ и ряд пьес Мольера, Островского, Гоголя, а позднее „Ткачей“ Гауптмана и мн. др. К его лучшим ролям принадлежали Карл и Франц Моор, Уриэль Акоста и Расплюев. Около 1900 г. основал в Кутаисе театр, сделавшийся центром театральной жизни Грузии того времени. Здесь, кроме классиков, ставились также пьесы национального репертуара (пьесы Эристового, Цегарелли, Антонова и др.).

27. Д а л ь с к и й, Мамонт Викторович (1865—1918) — выдающийся драматический актер, пользовавшийся большой славой в провинции в шекспировских ролях (Гамлет, Отелло и др.). В Александринском театре служил с 1890 по 1900 г. В состав труппы, с которой М. В. Дальский играл в 1916—1917 гг. в Петроградском Народном доме, входили М. Я. Лилина-Тинская, Е. Н. Никитина, А. М. Бурьянов, М. Н. Розен-Санин, И. Н. Морвиль, Г. К. Холмский, Ф. П. Богданов и др.

28. Х а н ж о н к о в А. А. — один из первых предпринимателей, работавших в России в области кинематографии. Начав в 1905 г. с конторы по прокату фильмов, Ханжонков в 1908 г. организовал собственное кинопроизводство, к началу мировой войны завоевавшее ведущее положение в России.

29. Ю ж и н, Александр Иванович (1857—1927) —

народный артист Республики, артист Московского Малого театра (с 1882 г.), позднее режиссер и управляющий труппой Малого театра, а после Великой пролетарской революции — его бессменный руководитель. Актер романтической школы, Южин был вместе с тем одним из лучших представителей своеобразного реализма Московского Малого театра. К его лучшим ролям относятся Гамлет, Макбет, Шейлок, Отелло, Маркиз Поза, Эгмонт, Фигаро, Фамусов, Чацкий, Репетилов и мн. др.

30. Марджанов, Константин Александрович (Котэ Марджанишвили, 1873—1932) — режиссер, народный артист Республики. После нескольких лет актерской и режиссерской работы в провинции, вступил в Московский Художественный театр, где пробыл около семи лет и самостоятельно поставил „У жизни в лапах“ Гамсуна и „Пер Гюнт“ Ибсена. Позднее служил в театрах Незлобина и Корша, а в 1913—1914 гг. стоял во главе „Свободного театра“ в Москве. После Октябрьской революции был комиссаром и главным режиссером государственных театров в Киеве. В 1921 г. — организатор и руководитель театра Комической оперы в Ленинграде, а позднее художественный руководитель и режиссер театра им. Руставели в Тифлисе. К. А. Марджанов являлся одним из крупнейших представителей условно-эстетического театра.

31. Россов, Николай Павлович — актер-трагик, выступавший в 90-х гг. XIX в. главным образом в провинции и исключительно в ролях классического репертуара (Гамлет, Лир, Отелло, Ричард III, Дон-Карлос, Карл Моор и др.).

32. Депрэ, Сюзанна (род. в 1875 г.) — французская актриса. Ее первые шаги протекали в 1897 г. в парижском театре „Творчество“, где она играла в ибсеновском репертуаре. В 1900 г. выдвинулась в театре Антуана, позднее перешла в театр Комеди Франсэз, где пробыла всего полгода и, уйдя оттуда после провала роли Федры, 1 октября 1913 г. впервые сыграла роль Гамлета в новом переводе Дюваля. Образ Гамлета в трактовке Депрэ был чрезвычайно вульгаризирован, снижен и упрощен, — подробно пишет об этом А. В. Луначарский в книге „Театр и революция“ (стр. 461 и сл.).

33. Юрьев, Юрий Михайлович — народный артист Республики, ныне в труппе Ленинградского Гос. Академического театра драмы им. Пушкина, во главе

которого стоял с 1922 по 1929 г. Роль Отелло Ю. М. Юрьев играл в Большом драматическом театре (премьера 22 января 1920 г.) и в Гос. Акад. театре драмы (премьера 26 апреля 1927 г.).

34. Г р а н о в с к а я, Елена Маврикиевна (род. в 1876 г.) — заслуженная артистка Республики, актриса театра „Комедия“ в Ленинграде. По блеску сценической техники и тончайшему мастерству — одна из лучших комедийных актрис в СССР.

35. Н а д е ж д и н, Степан Николаевич (1878—1934) — художественный руководитель театра „Комедия“ в Ленинграде, превосходный характерный и комедийный актер.

36. М о н а х о в, Николай Федорович (1875—1936) — народный артист Республики, один из основателей Ленинградского Большого драматического театра им. Горького. Роль Труффальдино в комедии Гольдони „Слуга двух господ“ принадлежала к ролям Монахова, пользовавшимся огромной популярностью. Впервые исполнив ее 28 марта 1921 г., Монахов за пятнадцать лет сыграл ее 420 раз.

37. М о и с с и, Александр (1880—1935) — знаменитый немецкий актер, родом итальянец. С 1905 г. работал под руководством Макса Рейнгардта, в театрах которого с огромным успехом играл роли Гамлета, Эдипа, Освальда, Ромео, Фауста, Дон-Карлоса, Феи Протасова в „Живом трупе“ Толстого и др. После империалистической войны главным образом гастролировал по Европе и Америке. Дважды посетил СССР. После фашистского переворота в Германию не возвращался.

38. П е в ц о в, Илларион Николаевич (1879—1934) — народный артист Республики, с 1925 г. актер Гос. Академического театра драмы им. Пушкина в Ленинграде. Роль Отелло И. Н. Певцов должен был играть в очередь с Ю. М. Юрьевым, но, не будучи удовлетворен своим исполнением этой роли, вскоре отказался от нее, сыграв ее всего лишь несколько раз.

39. Р е й н г а р д т, Макс (род. в 1873 г.) — всемирно известный немецкий режиссер. Расцвет славы Рейнгардта падает на последние годы перед империалистической войной, когда, после ряда успешных постановок классических произведений и произведений драматургов современников (Эсхил, Софокл, Шекспир, Мольер, Шиллер, Гете, Клейст, Метерлинк, Уайльд, Стринберг, Ибсен, Гюгмансталь, Толстой, Горький и др.), он перешел к поста-

новке пышных зрелищ и спектаклей, которые нередко давались в приспособленных к случаю зданиях цирков (например, „Орестейя“, „Эдип“, „Чудо“ и др.). Около 1925 г. Рейнгардт стоял во главе целого театрального объединения, в которое входил ряд театров в разных городах Германии. После фашистского переворота эмигрировал из Германии и осуществил ряд постановок в Париже и САСШ.

40. „Одеон“ — драматический театр в Париже, получающий субсидию от правительства и являющийся государственным театром. В настоящее время в „Одеоне“ ставят классиков и ходовой общепризнанный современный репертуар, но наряду с этим также некоторое количество пьес молодых авторов, так что в известной мере этот театр представляет собой экспериментальную сцену. От театра Комеди Франсэз „Одеон“ отличается тем, что в нем нет таких закоренелых укоренившихся традиций и что труппа здесь в значительной степени состоит из молодежи.

41. „Roman de la Rose“ („Роман розы“) — французская дидактическая поэма, сочиненная Гийомом де Лоррис в первой трети XIII в. (начальные 4600 стихов) и Жаном де Мэн (последующие 18000 стихов, около 1277 г.). В этой поэме говорится о любви неких абстрактных „любящего“ и „любящей“, протекающей в окружении аллегорических и мифологических персонажей. Вся поэма проникнута духом феодального „рыцарского“ „служения даме“.

42. Фирдауси (935—1025) — персидский поэт, один из мировых гениев поэзии, автор монументального эпоса „Шах-Намэ“, — огромной поэмы, содержащей около 60000 двустиший и в поэтической форме излагающей всю историю Персии от древнейших времен до арабского завоевания.

43. Кузнецов, Евгений Михайлович — журналист, театральный критик; заведующий театральным отделом утреннего и вечернего выпусков „Красной газеты“ (1922—1930). Автор исторического исследования о цирковом искусстве („Цирк“, изд. „Academia“, М. — Л., 1931). С 1933 по 1936 г. — художественный руководитель Ленинградского Госцирка.

44. Парижский театр-цирк братьев Франкони — ведущий европейский цирк первой половины XIX в., обильно насаждавший цирковую пантомиму.

45. Р а д л о в, Сергей Эрнестович — режиссер, заслуженный артист Республики, в настоящее время художественный руководитель Гос. Академического театра драмы им. Пушкина в Ленинграде. Профессиональную сценическую работу начал в организованной им „Народной комедии“ в Петрограде (1920), основное ядро труппы которой составляли артисты цирка. Впоследствии неоднократно выступал в качестве режиссера массовых постановок на арене цирка („Москва горит“ Маяковского в Первом Московском Госцирке и др.).

46. М а к с и м о в, Владимир Васильевич (1884—1937) — заслуженный артист Республики, артист Гос. Академического театра драмы им. Пушкина в Ленинграде. Сценическую карьеру начал в Московском Малом театре (1906—1918). Завоевал огромную популярность благодаря своим выступлениям в крупнейших фильмах дореволюционной русской кинематографии, признанным премьером которой он являлся. После Великой пролетарской революции участвовал в организации Ленинградского Большого драматического театра, на сцене которого сыграл ряд ролей классического репертуара. В последние годы жизни осуществил ряд постановок в Ленинградском Госцирке.

47. Из афиши первого представления „Шамиля“ в Ленинградском Государственном цирке: „Сегодня, 25 марта 1936 года, в первый раз „Шамиль“, историко-военная мимодрама, в 2-х актах. Сценарий Евг. Кузнецова под редакцией С. Э. Радлова. Режиссер-постановщик — засл. арт. В. В. Максимов. Режиссер-консультант — засл. арт. С. Э. Радлов. Художник Г. П. Руди. Балетмейстер П. Е. Кретов. Роль Шамиля исполнит народный артист Республики Ваграм Папазян“.

• • •

СОДЕРЖАНИЕ

Евг. Кузнецов — Предисловие	V
Детство	1
Юность	11
Аттестат зрелости	28
В труппе Новелли	79
Мой пробный сезон в Константинополе	109
В труппе Цакони	133
По дорогам мира	144
Тысяча и одна ночь в театре	165
Сезон в Тифлисе	192
Бегство	209
Годы войны и революции	228
Советская Армения	260
Москва	274
Ленинград	288
Гастроли в Париже	309
Тегеран — Ленинград	320
Отелло, каким я его вижу и играю (Доклад артистам Иранского национального театра)	349
Примечания	379

• • •

Отв. редактор *Е. М. Кузнецов*.

Техн. редактор *Э. Ю. Блейд*.

Сдано в набор 29 марта 1937 г. Подписано к печати 7 августа 1937 г.
Тираж 7000. Печ. л. 12^{1/2}. Бум. листов 6^{1/2}. Кол. знаков в бум. листе 89000. Бумага 72 × 104^{1/2}. „Искусство“ № 348. Заказ № 1493.
Леноблгортлит № 3957. Типография им. Володарского. Ленинград.
Фонтанка, 57.

Цена 1 руб.
переплет 30 к.